

JANUÁRIO GODINHO

LEITURAS DO MOVIMENTO MODERNO

Alexandra Cardoso

Fátima Sales

Jorge Cunha Pimentel

Editores



JANUÁRIO GODINHO
LEITURAS DO
MOVIMENTO MODERNO

Edições do CEEA /3

Título

JANUÁRIO GODINHO - LEITURAS DO MOVIMENTO MODERNO

Editores

Alexandra Cardoso, Fátima Sales e Jorge Cunha Pimentel

© os autores e CESAP/CEEA, 2009

Direcção gráfica

Jorge Cunha Pimentel

Arranjo gráfico

Alexandre Machado e Joana Couto

Composição

Joana Couto

Edição

CEEA | Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP

Propriedade

Cooperativa de Ensino Superior Artístico do Porto

Impressão e Acabamento

1ª edição, Porto, Dezembro 2012

Tiragem: 500 exemplares

ISBN: 978-972-8784-36-2

Depósito Legal:

Esta publicação é financiada por fundos nacionais através da
FCT - Fundação para a Ciência e Tecnologia no âmbito do projecto PEst-
OE/EAT/UI4041/2011

A obtenção dos direitos de reprodução de outras imagens é da exclusiva
responsabilidade dos autores dos textos a que as mesmas estão associadas, não
se responsabilizando os editores por qualquer utilização indevida e respectivas
consequências

Centro de Estudos Arnaldo Araújo
Escola Superior Artística do Porto
Largo de S. Domingos, 80
4050-545 PORTO PORTUGAL
Telef: 223392130; Fax: 223392139
e-mail: ceaa@esap.pt
www.esap.pt

ÍNDICE

INTRODUÇÃO

Alexandra Cardoso, Fátima Sales e Jorge Cunha Pimentel 9

JANUÁRIO GODINHO

JANUÁRIO GODINHO E OS PARADIGMAS DA MODERNIDADE.
UMA PERSPECTIVA CRÍTICA

Fátima Sales 15

JANUÁRIO GODINHO – PROFISSIONAL CONTROVERSO

Sérgio Fernandez 43

HIDROELÉCTRICA DO CÁVADO 1945 A 1968

PROCESSOS DE ELECTRIFICAÇÃO DA PAISAGEM

César Machado Moreira 59

AS “DUAS MÃOS” DE JANUÁRIO GODINHO. UM TESTEMUNHO

Nuno Portas 69

ÍNDICE

LEITURAS DO MOVIMENTO MODERNO PORTUGUÊS

UMA ESCOLA CHAMADA SALAZAR?

Jorge Cunha Pimentel 75

JOÃO ANDRESEN: TEMPO E PROJECTO

Miguel Moreira Pinto 91

JOÃO ANDRESEN (1920-1967). UMA ABORDAGEM À TRADIÇÃO

Ana Maio 103

JOÃO ANDRESEN: A CASA DO PÓS-GUERRA E O DEBATE

ARQUITECTÓNICO NOS ANOS DE 1950

Rui Jorge Garcia Ramos e Sérgio Dias da Silva 121

LEITURA DE UMA MODERNIDADE EM ABERTO

Graça Correia Ragazzi 147

LEITURAS DO MOVIMENTO MODERNO INTERNACIONAL

LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA EN LOS AÑOS 40 Y 50.

UNA SÍNTESES

Antón Capitel 165

THE SOFT TOUCH OF TECHNOLOGY. SEASONAL BUILDINGS AT
LAKE BALATON AT THE TURN OF THE 60S

Mariann Simon 175

ARQUITECTURA NÓRDICA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO
XX: LA BÚSQUEDA DE UNA IDENTIDAD MODERNA

Iván Rincón Borrego 191

AUTORES 203

ABSTRACTS 207

JANUÁRIO GODINHO

LEITURAS DO MOVIMENTO MODERNO

INTRODUÇÃO

ALEXANDRA CARDOSO,
FÁTIMA SALES
E JORGE CUNHA PIMENTEL

Em Dezembro de 2009 realizou-se o Encontro do CEAA/3, dedicado à discussão da obra de Januário Godinho combinada com a de *Leituras* possíveis do *Movimento Moderno*.

Paralelamente, inaugurava-se a III Exposição Caseira do CEAA, *Januário Godinho, arquitecto (1910-1990)*, que à semelhança daquelas que a antecederam – *Arnaldo Araújo, arquitecto (1925-1982)* e *Arquitectura Art Deco no Porto (1925-1935)* – acumulava a reprodução digital de documentação inédita resultante de uma investigação de índole científica, com um tratamento pedagógico dessa mesma informação.

Daqui resulta o presente livro, que traduz o resultado da combinação dos trabalhos então apresentados com o debate a que os mesmos foram submetidos, acrescido do espaço de reflexão mais alargada que a elaboração dos textos vem permitir.

Efectivamente, deparamo-nos com três grandes grupos de contributos, correspondendo a outras tantas partes deste livro.

Assim, o primeiro grupo é constituído pelos textos que muito concretamente se debruçam sobre a obra de Januário Godinho, a que se seguem as Leituras

do Movimento Moderno, reunindo num segundo grupo os contributos para o conhecimento do panorama nacional e num terceiro e último grupo aqueles que se debruçam sobre algumas vertentes do panorama internacional.

O livro abre pois com o panorama da obra de Januário Godinho traçado nos dois primeiros textos que propõem outras tantas leituras da obra deste arquitecto, sendo que Fátima Sales acentua a importância das referências multiculturais enquanto traça em simultâneo um percurso para a exposição de que é cientificamente responsável e Sérgio Fernandez explora as contradições inerentes ao processo criativo, que ilustra a partir de obras paradigmáticas.

Segue-se César Machado Moreira com uma análise circunscrita ao caso das obras da Hidroeléctrica do Cávado projectadas entre 1945 e 1968 e do seu reflexo na construção de modelos urbanos em ambiente de paisagem natural e por último, Nuno Portas recorda Januário Godinho contribuindo com um saboroso testemunho pessoal para o conhecimento deste arquitecto.

A segunda parte deste livro é composta por vários contributos para o conhecimento do panorama nacional contemporâneo a partir da investigação da obra de alguns arquitectos portugueses. Jorge Cunha Pimentel abre esta parte com um estudo dedicado às escolas primárias projectadas entre uma interpretação dos modelos regionais tipificados e a singularidade do projecto especial, da autoria de Rogério de Azevedo, de quem Januário começou por ser um jovem colaborador.

Seguem-se três estudos dedicados a várias vertentes da obra de João Andresen, seu contemporâneo: Miguel Pinto propõe-se compreender a obra deste arquitecto a partir da noção estruturante de *tempo português* que o mesmo formulou, onde cruza diferentes interpretações do significado de *Regionalismo*, enquanto Ana Maio prefere usar a obra de Andresen para explorar a relação que em Portugal se estabelece entre arquitectura moderna e tradição, relação que de outro modo é retomada por Rui Ramos e Sérgio Dias da Silva, a propósito da casa do pós-guerra e do debate arquitectónico dos anos 50, como contraponto aos princípios

INTRODUÇÃO

dogmáticos do Movimento Moderno que então se questionavam.

Por último, Graça Correia Ragazzi traça uma leitura do percurso de Ruy d'Arthouguia, a partir de obras e projectos realizados entre os anos 40 e 60, que remete para um processo de interpretação individual das referências históricas e culturais e de como ele se materializa no exercício do projecto.

A encerrar este livro, uma terceira parte explora os ecos do Movimento Moderno noutros países, começando com o caso paralelo da arquitectura espanhola produzida dos anos 40 e 50 no contexto da ditadura e da prática profissional com que diferentes gerações marcaram obras sob a tutela oficial, apresentado por Antón Capitel, passando pela interpretação húngara dos pressupostos da reunião do CIAM de 1959 realizada em Otterlo, efectuada por Mariann Simón que chama a atenção para a preocupação de integrar sistemas construtivos de pré-fabricação industrial na envolvente natural, que caracteriza o projecto então apresentado para um conjunto de edifícios sazonais no Lago Balaton, para terminar com uma análise do regionalismo nórdico no mesmo período, estudada por Ivan Rincón Borrego, com referência à acção do grupo norueguês PAGON e do seu legado no percurso dos arquitectos que o integraram.

Das *leituras do Movimento Moderno* que este livro junta a propósito da obra de Januário Godinho, ressalta o lugar central ocupado, a nível nacional e internacional, pelo problema da relação da arquitectura moderna com a tradição de cada lugar, um problema cuja actualidade nos parece de realçar.

JANUÁRIO GODINHO

JANUÁRIO GODINHO E OS PARADIGMAS DA MODERNIDADE. UMA PERSPECTIVA CRÍTICA¹

FÁTIMA SALES

Cremos que qualquer texto crítico, e este pretende sê-lo, tem o valor de ser a expressão de uma visão pessoal resultante da nossa experiência e circunstância, com tudo o que isso implica de inequívoca parcialidade. Como disse Henri Laborit em *L'Homme imaginant* “hoje como ontem, as ideias não têm a pretensão de monopolizar a verdade. Nenhum espírito científico ou simplesmente consciente da complexidade dos factos humanos é o bastante *naïf* para crer que esta possa ser contida em uma linguagem. E, no entanto, a dialéctica desta linguagem, a do processo do pensamento que se procura, obriga a fixar nas palavras ideias flutuantes, parcelares, cuja principal qualidade consiste em

¹ Este texto surge como referência às linhas de pensamento e hipóteses da investigação efectuada para a Tese de Doutoramento *Januário Godinho na arquitectura portuguesa ou a outra face da modernidade*, apresentada publicamente na ETSA: Escuela Técnica Superior de Arquitectura da Universidad de Valladolid (Jun./2000) e que se desenvolveu com o apoio do Programa PRAXIS (1995) da FCT: Fundação para a Ciência e Tecnologia. Procura, sobretudo, manter a tonalidade das questões já na altura colocadas, mas, apresentando agora novos desenvolvimentos.



Quem se cruzava com ele jamais o esquecia. Era uma Personalidade e também um Personagem. Uma Pessoa de excepção, a sua Personalidade impunha-se. Uma espécie de dignidade magestosa. Um ar de grande Senhor. Uma faculdade um pouco insólita que impunha o respeito²

Fotografia de Januário Godinho (à frente, sentado).

Imagem cedida por Rui Tavares e apresentada no Encontro do CEAA/3, Januário Godinho – Leituras do Movimento Moderno, organizado pelo Centro de Estudos Arnaldo Araújo, no Auditório da ESAP, nos dias 3 e 4 de Dezembro de 2009.

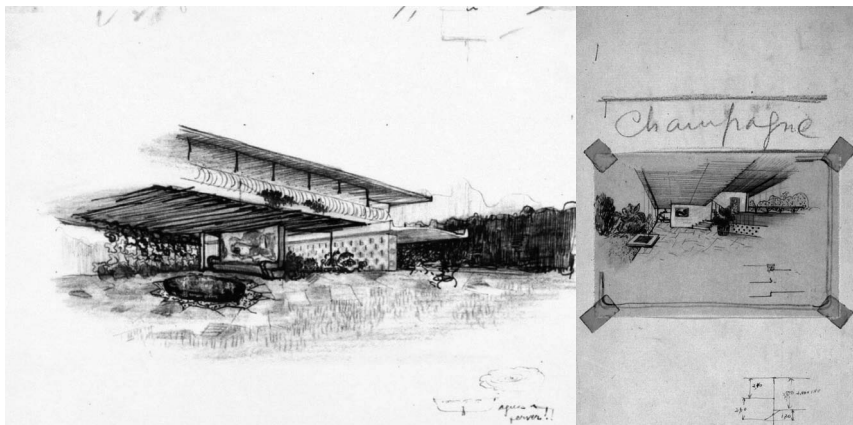
despertar contradições.”³

Pretendemos com esta apresentação avançar com uma leitura feita a partir de um conjunto de “testemunhos escritos” da autoria do arquitecto Januário Godinho. Referimo-nos concretamente a três apresentações públicas, registadas em texto, tidas como desconhecidas ou, simplesmente, esquecidas e ignoradas. O pensamento deste arquitecto moderno, herdeiro das interpretações do Organicismo e das ideias oriundas da arquitectura de Frank Lloyd Wright, remete para um novo discurso teórico dentro do quadro geral da arquitectura do seu

² Fátima SALES, in *Januário Godinho na arquitectura portuguesa ou a outra face da modernidade*. Teses de Doutoramento, ETSA: Escola Técnica Superior de Arquitectura da Universidade de Valladolid, 2 vol.s, 25 de Junho de 2000.

³ Henri LABORIT, *L'Homme imaginant*, Union Générale d'Edicions, Paris, 1975, p. 17. [A tradução é nossa].

Cf. Josep Maria MONTANER, *Después del movimiento moderno – arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1993.



Januário Godinho: “Champagne” – Estudo para habitação própria (1949).

Desenho sobre papel, gouachado (9x13cm). Colecção Particular; Estudo para habitação própria (1949).

Desenho sobre papel, gouachado (25x19cm). Colecção Particular.

tempo. É assim num novo quadro de valorização que dela se faz culturalmente que a obra de Januário Godinho espelha valores que viriam mais tarde a ser consolidados.

Existiu uma atitude crítica comprometida com o projecto Moderno que aspirou a generalizar os seus critérios, tendendo a estabelecer um corpo doutrinal que acompanharia a prática da arquitectura. A esta perplexidade juntou-se a concepção da crítica como constante discurso mistificador. As palavras são fruto de uma retórica falaz.

Cremos hoje necessário explorar esta situação acrescentando algumas hipóteses que se colocam fora da lógica referida. Para tal é necessário partir de duas linhas de ideias. Em primeiro lugar não há uma mas muitas crises da arquitectura do Movimento Moderno. Crises distintas que fazem parte das contradições que a mesma ideia de um Movimento Moderno coerente e unitário comporta. Mas também crises distintas porque, na medida em que foi possível reconhecer certos

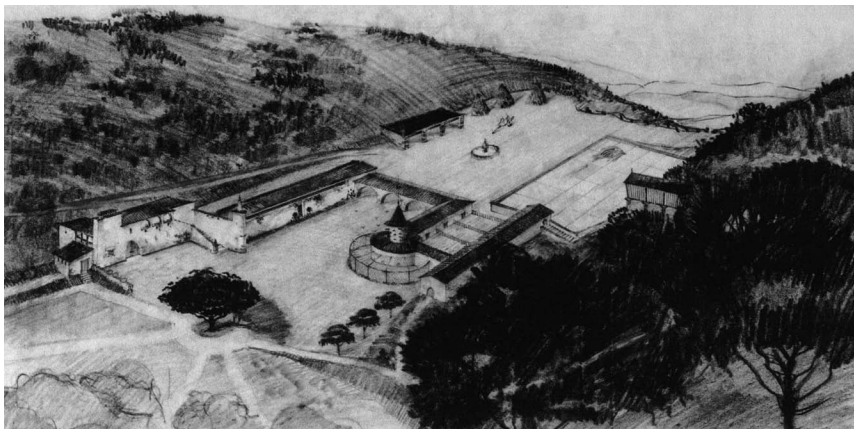


Arquitectura Tradicional da Região de Trás-os-Montes (Vila Real), classificada “de alto interesse arquitectónico” pelo Arq. Januário Godinho. Fotografia. Arquivo Fotográfico J. Godinho;
Arquitectura Tradicional da Região do Alentejo, classificada “de alto interesse arquitectónico” pelo Arq. Januário Godinho. Fotografia. Arquivo Fotográfico J. Godinho.

métodos e princípios comuns, estes foram desde o momento da sua formulação questionados.

Sabe-se hoje que o Movimento Moderno foi um processo de múltiplas componentes, apresentando cada uma delas a sua própria dinâmica. Um processo não coetâneo à escala mundial, que não se deu em todos os lugares ao mesmo tempo e muito menos da mesma forma. Variou nas causas, nos modos, nos ritmos, nos sectores da sociedade, nos sistemas políticos e nos meios que influenciou. Trata-se de um processo diversificado e complexo, no qual coexistiram posicionamentos próximos mas, simultaneamente, muito diferentes. Só de forma genérica se poderá falar do Movimento Moderno, como tendência global.

A partir dos anos 50 ver-se-á tocado internacionalmente por uma série de transformações que resultarão em uma mudança de visão, associando-se a novos paradigmas: “cultura material”, “diversidade cultural”, “contextualismo”,

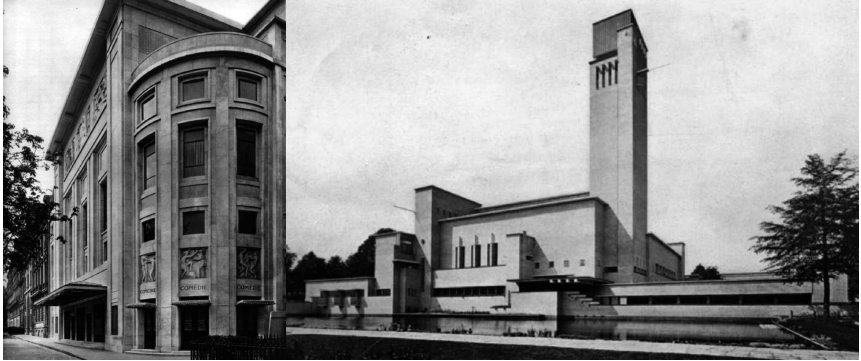


Januário Godinho: “Uma Casa de Campo” para o Sr. Manuel Rocha Melo, a construir nos arredores de Penafiel (1938). Lápis e carvão sobre papel. Coleção Particular.

“preexistências ambientais”, “tradição”, “linguagem comunicativa”, “arquitectura anónima”, etc⁴.

Por outro lado, no período de entre guerras os diversos existencialismos tinham já tocado, para além da arte, também a arquitectura. Entenda-se por existencialismo não uma restrita corrente filosófica mas um clima cultural a partir do qual se reordenam os pontos de vista éticos e estéticos que terão profundos reflexos na arquitectura posterior à II Guerra Mundial. Uma reorganização de objectivos culturais à qual se liga uma diferente concepção do indivíduo e da sociedade. Também, a partir de um dado momento, tornou-se evidente que o carácter experimental e de vanguarda do Movimento Moderno se transformou, em grande medida, num procedimento quase de rotina. A mudança nas formas e

⁴ Cf. Josep Maria MONTANER, *Después del movimiento moderno – arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1993.



Auguste Perret: Teatro dos Campos Elísios, Paris (1911-1913). Fotografia. Espólio Fotográfico J. Godinho; Willem Dudok: Raadhuis Hilversum, Holanda (1928-1931). Fotografia. Espólio Fotográfico J. Godinho.

nos repertórios não foram produto de uma simples mutação de actuação mas o resultado de mudanças epistemológicas que afectaram a cultura do momento e por extensão também a arquitectura. Reflecta-se sobre o projecto cultural do Purismo (1919-1929) de Le Corbusier que na perspectiva de Kenneth Frampton se apresenta como uma tentativa de conciliar duas visões dialecticamente opostas: a do racionalismo funcionalista e a actualização da tradição clássica a partir de Perret, com o qual Le Corbusier tinha trabalhado. Compromisso deveras visível na tipologia académica, com “piristilo” e “passos perdidos” do Palácio para o Concurso da Sociedade das Nações (1927).

Também a sua viragem para uma espécie de vernáculo, depois da concepção e construção da casa Errazuritz (1931), evidencia a descrença na civilização maquinista que tanto apregoeou no seu período mais normativo.

A sua anterior visão não desaparece mas a partir daquele momento a sua visão ficará marcada por uma “inflexão arcaica”, que teve o seu ponto alto na

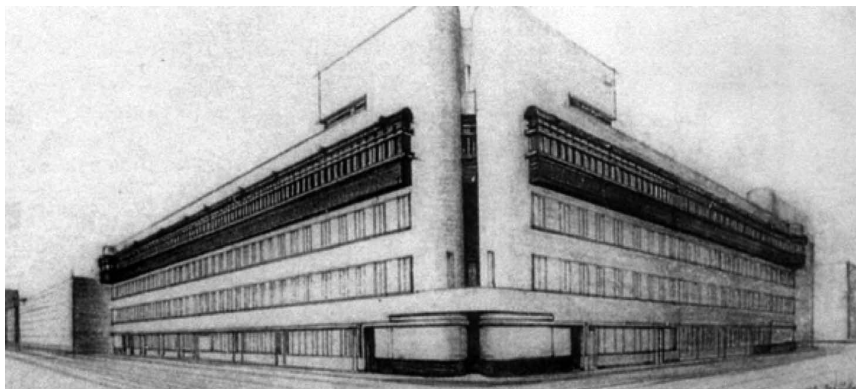
arquitectura da capela que constrói em Ronchamp (1956) e na qual utiliza o reboco mediterrânico⁵.

Estes são argumentos que no contexto europeu se apresentam com amplo desenvolvimento teórico, a partir dos quais, a seu tempo, se vai redefinindo a acção da arquitectura moderna que se combina agora com a tradição e a história.

Nos debates dos CIAM (Congressos Internacionais de Arquitectura Moderna), que ocorreram entre 1928-1956 a preocupação pelo homem concreto, vai ganhando relevância. Preocupação que entra em conflito com a visão do homem ideal, genérico que aspira à pureza e à perfeição, do Modulor de Le Corbusier. Particularmente no VI CIAM (1947), que aconteceu em Bridgewater, em Inglaterra, defende-se uma relação necessária entre arquitectura contemporânea e o homem comum. Abre-se uma fissura profunda entre as inamovíveis convicções “funcionalistas” e “mecanicistas” colocadas nos anos anteriores à Guerra e o novo clima representado pelos jovens arquitectos chamados agora a intervir no debate da arquitectura moderna. Uma preocupação que tenta recuperar as qualidades humanas de tipo emocional (“man's emotional needs”) e a continuidade histórica da identidade de cada lugar. Registam-se assim mudanças de tom e de interesses. Novos termos como: existencialismo, humanismo, crescimento espiritual, autenticidade, essencialidade, fazem a sua aparição nos textos dos autores mais permeáveis ao novo clima cultural. Concretamente, neste CIAM, entre outros, os arquitectos holandeses, Aldo van Eyck e Jacob Bakema (o futuro reconstrutor de Rotterdam), mudam as coordenadas da forma de pensar a arquitectura e iniciam um processo de transformação conceptual que será dominante na próxima década.

No CIAM de 1954, em Aix-en-Provence, reforça-se esta mudança de valores e orientação da prática projectual. A divisão da cidade em quatro grandes

5 Cf. Kenneth FRAMPTON, *Le Corbusier*, Ediciones Akal, S. A., Madrid, 2000.

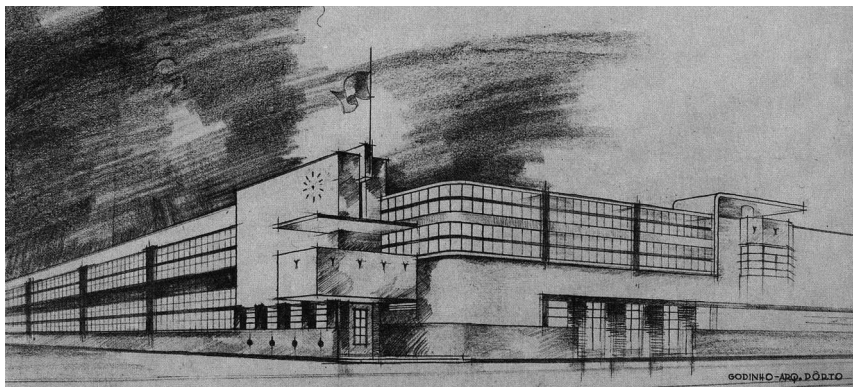


Hendrikus Theodorus Wijdeveld: “De billen”, Amsterdam (1927).
Fotografia. Espólio Fotográfico J. Godinho.

áreas: habitação, ócio, trabalho e circulação, pela Carta de Atenas, em 1933, é abandonada e coloca-se o indivíduo no centro da organização do espaço habitável. Já não se depositam as esperanças na produção seriada ou na mecanização dos serviços mas numa estrutura à medida do indivíduo, do habitante da cidade como sujeito.

No seguinte congresso, o de Dubrovnik, em 1956, um novo conceito chave coloca-se no centro da reflexão dos arquitectos e urbanistas: “identidade”, detectando-se assim um subtil mas contundente ataque aos critérios canónicos da arquitectura moderna.

No último congresso, em 1959, em Oterloo, consuma-se a mudança quando em conjunto com a identidade se difundem outros conceitos: “core” (coração) ou “cluster” (reunião, associação). E esta mudança não pode ser interpretada apenas como uma substituição de uma linguagem metafórica da máquina por uma linguagem metafórica do orgânico.



Januário Godinho: Projecto para a Fibra Comercial Lusitana, na Av. da Boavista, que veio a ser alterado para efeitos de construção. Lápis e carvão sobre papel. Colecção Particular.

Ainda antes do surgimento da arquitectura moderna, as formas orgânicas da natureza inspiraram autores que como Antoni Gaudi, Frank Lloyd Wright ou os expressionistas alemães, foram pioneiros da arte moderna. Também depois dos primeiros fracassos do Movimento Moderno nos anos quarenta e cinquenta, a superação autocrítica da crise do Moderno foi conseguida por meio do Organicismo. Nas obras de Alvar Aalto, Oscar Niemeyer, Eero Saarinen, Kenzo Tange ou Jorn Utzon e nas teorias de Bruno Zevi, o orgânico serviu para ultrapassar os limites do mecânico⁶.

O Expressionismo e o Organicismo permaneceram vivos na obra de Januário Godinho, em Portugal, um contexto considerado, na altura, periférico.

⁶ Josep Maria MONTANER, Op. Cit..

Januário Godinho (1910-1990), no contexto da arquitectura moderna portuguesa, representa um *volte-face* ou uma total mudança de posição, do conjuntural ao essencial. Como afirmou Manuel Botelho, Januário Godinho “fala da articulação, relacionamento e hierarquia de espaços entre si em relação ao exterior, revelando com esta preocupação, que antecede opções de linguagem e escolha de materiais, um profundo conhecimento da essência da arquitectura”⁷. Por outro lado, revela uma outra condição da arquitectura moderna, que se traduz numa dimensão multiforme e muito pouco normativa. Repensa a arquitectura moderna, interrogando as premissas que fundaram o idealismo do racionalismo europeu, sobretudo cunhado por Le Corbusier e Walter Gropius. Mudando o foco da atenção para posicionamentos mais marginais, ou excepcionais, como o são a contribuição nórdica e a experiência expressionista, preconiza um outro Moderno: renovado, divergente e diverso, que corresponde no quadro geral da arquitectura moderna a uma atitude “pós-racionalista”.

Januário Godinho, ingressa em 1925 na Escola Superior de Belas Artes do Porto, frequentando o Curso de Arquitectura que termina em 1932. Ainda enquanto estudante faz parte do Grupo inconformista +*Além* (1929-1931), sobretudo marcado pela irreverência de alguns dos seus subscritores. Integra as duas exposições organizadas pelo grupo, a 1ª exposição de alunos das Belas Artes no Salão Silva Porto, em Novembro de 1929, e a 2ª, em Janeiro de 1931, no Ateneu Comercial do Porto. O Grupo, apesar de ignorado pela crítica, integrava Augusto Gomes, Guilherme Camarinha, Ventura Porfírio e Dominguez Alvarez, nomes que marcaram a escultura e a pintura portuguesa do século XX. E, na arquitectura destacavam-se nomes como Januário Godinho, Arménio Losa, Cunha Leão, Morais Soares e Fortunato Cabral (estes três últimos darão origem mais tarde à Oficina *Ars-arquitectos*), incontestavelmente considerados dentro

7 Manuel BOTELHO, “Os Anos 40: A ética da estética e a estética da ética”, in *RA – Revista da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto*, Ano I, Nº 0, Outubro de 1987.



Tertúlia no Ateneu Comercial do Porto – Da esquerda para a direita, de pé: Januário Godinho, Guilherme Camarinha, José Praça, Sousa Caldas, Heitor Cramez, Dórdio Gomes, António Fernandes, Luis Reis Teixeira e Martins da Costa. Sentados: Octávio Sérgio, Laura Barradas, Jorge Barradas e Henrique Moreira.

dos mais notáveis arquitectos modernos portugueses.

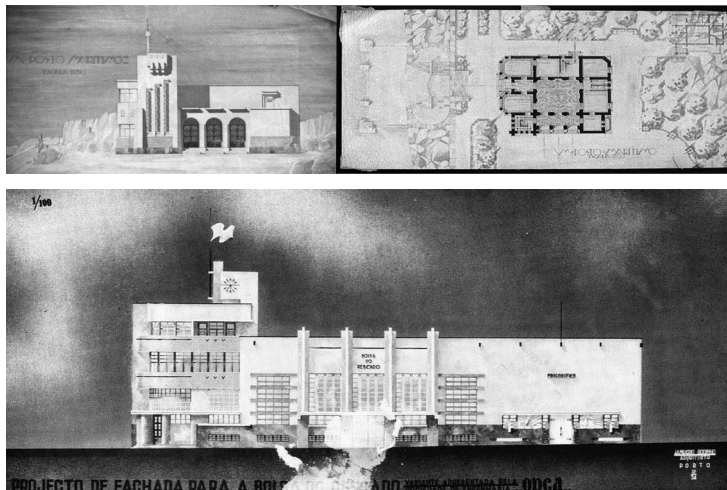
Frequentador das Tertúlias portuenses, escrevia de forma notável. Ficaram famosas as Tertúlias do Porto, na Brasileira, no Excelsior, mesmo no Comercial. A elite da cultura portuense procurava na Tertúlia um meio próprio para expandir as suas ideias, discutir filosofia ou belas artes, economia ou engenharia, e, naturalmente, as políticas do mundo e, muito particularmente, a política do país⁸. José Praça era indubitavelmente um polo dinamizador da sua Tertúlia

8 “Neste último tema a tónica dominante era claramente contra a situação portuguesa. O engº José Praça, espírito brilhante e exímio orador, polarizava claramente a sua tertúlia, sendo secundado pelo engº Manuel Godinho [irmão de Januário Godinho]. Luís Soares não tinha o dom da palavra, talvez porque gostava de falar pouco. Como consequência de ideias repetidamente explanadas, José Praça e Manuel Godinho foram presos pela polícia política em fins de Outubro ou princípios de Novembro de 1933 e remetidos para o forte de S. João Baptista, em Angra do Heroísmo, nos Açores. Luís Soares, muito menos falador, não foi incomodado” [José Praça, Manuel Godinho e Luís Soares foram os três fundadores da OPCA – Sociedade de Engenharia de Obras Públicas e Cimento Armado]. Cf. in *Artes e Letras*, 1992, OPCA, AS [edição limitada, série especial].

que em meados dos anos 40 se reunia no Ateneu Comercial do Porto (clube de influência britânica) que surgia como uma alternativa mais reservada. A variedade de formações académicas ou profissionais dava ao grupo uma notável polivalência. Havia médicos, engenheiros, poetas e escritores destacados da sociedade portuense. Também escultores, pintores e arquitectos, cujos nomes como Carlos Ramos, Januário Godinho e Júlio de Brito se destacam.

Em 1941 apresenta o seu CODA (Concurso de Obtenção do Diploma de Arquitecto), no qual obtém a classificação de 20 valores. Na Escola teve como mestre Marques da Silva e inicia a sua carreira profissional com Rogério de Azevedo quando este projectava a sua obra mais vanguardista: a Garagem do Comércio do Porto (1928-1932). Inicia assim a sua actividade profissional num período crucial do desenvolvimento da arquitectura moderna no Porto. Projecta para a OPCA – Sociedade de Engenharia de Obras Públicas e Cimento Armado, a partir de 1932. E, quando em 1933/34 projecta uma das suas obras mais emblemáticas: a Bolsa do Pescado, também conhecida como Frigorífico de Massarelos, revela ser o arquitecto, do Porto, mais dotado.

Não integra a ODAM (Organização dos Arquitectos Modernos do Porto) que surgiu em 1947, agrupando os arquitectos que viam, fundamentalmente, nas ideias dos CIAM - Congressos Internacionais de Arquitectura Moderna, o caminho a seguir. Distancia-se conscientemente duma cultura europeia racionalista de pendor “funcionalista” e “mecanicista”. Aproxima-se de Wright, arquitecto que converte em seu modelo: “honestidade” e “individualidade”. A sua evocação a Wright, homenagem pública que faz ao mestre americano, no Porto, na Escola Superior de Belas Artes do Porto) e, em Lisboa, nas instalações do Sindicato Nacional de Arquitectos, deixa transparecer o aspecto verdadeiramente criador do profeta de Taliesin: “espaço, jamais limitá-lo... entidade viva e expressão própria... atmosfera por vezes quasi transcendente e



Januário Godinho: Trabalho Académico: “Um Posto Marítimo”. Cor e Guache sobre papel. Assinado, não datado. Coleção Particular; Lota do Pescado em Massarelos, Porto (1934). Alçado principal. Lápis e carvão sobre papel. Coleção particular.

misteriosa... diluída na imensidão do Mundo que a cerca”.⁹

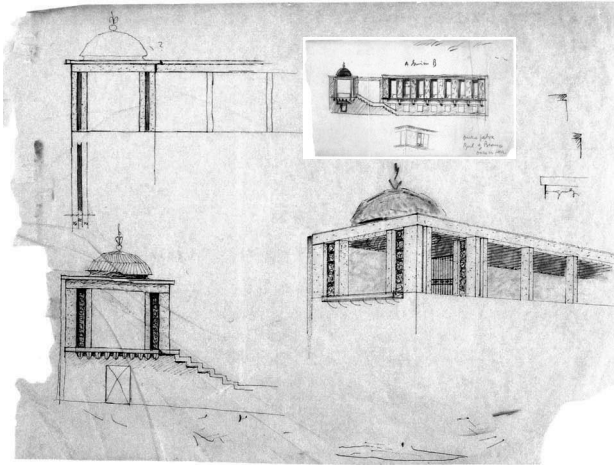
Realiza a sua arquitectura com grande domínio e deixa o país povoado com obras suas, das quais se destacam, pela procura de formas mais expressivas e mais “locais”, os trabalhos para a HICA: Hidro Eléctrica do Cávado.

Utilizando criticamente a arquitectura moderna, numa linha de investigação próxima do “empirismo nórdico”, contacta W. DudoK, cuja arquitectura bem conhecia e admirava.

Segue A. Perret, sobretudo na utilização do betão armado e na afirmação do carácter poético da construção.

Experimenta também a solução perretiana de revestimento que se diferencia do

9 Januário GODINHO, *Frank Lloyd Wright 1869-1959*, Lisboa, 1959. Cf. Fátima SALES, in *Januário Godinho na arquitectura portuguesa ou a outra face da modernidade*. Teses de Doutoramento, ETSA: Escola Técnica Superior de Arquitectura, Universidade de Valladolid, 2 vol. [Anexos], 2000.



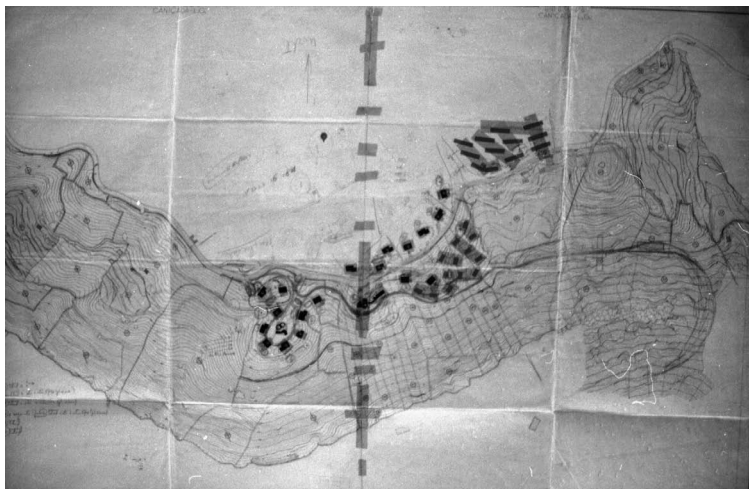
Januário Godinho: Estudos para o Palácio da Justiça de Ovar (1949). Grafite e lápis de cor. Coleção Particular.

princípio racionalista da visibilidade absoluta. Ao contrário, o revestimento, é uma transfiguração simbólica e formal – o que evidencia fortes ecos da cultura bizantina, islâmica e japonesa.

O próprio Wright na solução técnica que denomina “têxtil-block” - e cuja importância reside no facto da estrutura construtiva ser resolvida como ornamento -, utilizou como fonte de inspiração um sistema construtivo ideado por Perret, que transforma o ornamento num sistema legítimo da construção.

Como disse Nuno Ports, em 1987, Januário Godinho, “pela sensibilidade ao local e à tradição, pelo realismo construtivo, a sua obra viria a ser apreciada e a influenciar arquitectos mais novos que a partir dos anos 50 iniciaram a critica ao 'estilo internacional’.”¹⁰

10 Nuno PORTAS, “Januário Godinho - 1910”, in *Desenho de Arquitectura, Património da Escola Superior de Belas Artes do Porto, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto*, Lisboa, 1987, p. 136.

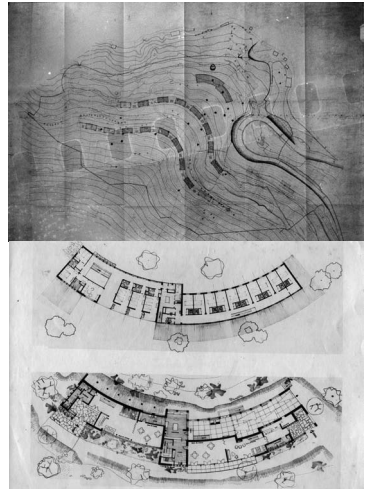


Januário Godinho: Estudo de implantação do bairro da Caniçada, HICA – Hidroeléctrica do Cávado (1950). Espólio Documental J. Godinho.

Um sentido de antecipação será sublinhado por Sérgio Fernandez, em 1988, no tão divulgado texto *Percurso Arquitectura Portuguesa - 1930/1974*: "marco importante da nossa arquitectura pelo carácter premonitório do posicionamento que, anos mais tarde, assinalará a prática profissional dos arquitectos com maior importância."¹¹

Mais tarde, num texto especialmente a ele dirigido por Ana Tostões, publicado no ano de 1998, na rubrica "Biografias", no catálogo *Arquitectura do Século XX – Portugal*, é colocado em paralelo com o arquitecto Siza Vieira: "a saturação e densidade espacial da sua obra, o seu enraizamento nos lugares, a subtilidade e serenidade das suas pesquisas e a ausência quase total de obra escrita, apenas

11 Sérgio FERNANDEZ, *Percurso Arquitectura Portuguesa - 1930/1974*, FAUP, 1988.



Januário Godinho: Albergaria de Sidroz ou Pousada de Venda Nova, Vila Nova, HICA – Hidroeléctrica do Cávado (1946). Fotografias. Arquivo Fotográfico J. Godinho.

parecem encontrar paralelo na obra posterior de Álvaro Siza."¹²

O conjunto de trabalhos que fez para a HICA – Hidro-Eléctrica do Cávado) – realizados dentro da política do Estado para o uso e aproveitamento dos recursos existentes no país para a produção de energia –, colocam manifestamente a sua alta capacidade e qualidade na criação de uma arquitectura relacionada com o contexto local. Não concebeu o espaço exclusivamente dentro de parâmetros convencionais: a rígida fronteira entre o urbano e o rural diluem-se e liga a essência da espacialidade à experiência do sujeito. Para Januário Godinho, numa perspectiva husserliana, contrária ao espaço abstracto cartesiano, o espaço não é um espaço *more geométrico* mas existencial, resultando da percepção fenomenológica dos lugares e uma construção a partir desta experiência. As

12 Cf. Ana TOSTÕES, “Biografias”, in *Arquitectura do Século XX – Portugal*, Deutsches Architektur-Museum Frankfurt am Main; Centro Cultural de Belém, Lisboa, 1998.



Januário Godinho: Pousada de Salamonde, Salamonde, HICA – Hidroelétrica do Cávado (1947). Fotografias. Arquivo Fotográfico J. Godinho; Pousada de Salamonde. Planta. Espólio Documental J. Godinho.

várias peças, conduzem-nos a uma paisagem ampla, natural, rural, sem destruir a sua estrutura ecológica fundamental.

Património não é apenas um dado material e inorgânico, é também a própria natureza que se melhora sem alterar o seu estado natural.

A experiência formal destas obras, suscitadas mais pelo telúrico e imersão na paisagem, é uma expressão profunda do pitoresco. Algumas peças como as Pousadas possuem uma grande atracção visual pela “rudeza”, “irregularidade” e “rusticidade.”

Januário Godinho em Portugal, é o grande descobridor do pitoresco dentro da arquitectura moderna. Não se aproximou apenas de um método aplicado à pintura e ao desenho de paisagens, mas inclui a própria paisagem como tema real da arquitectura. Entra nela, utiliza os seus materiais e trabalha com os seus aspectos mais destacáveis. A experiência do lugar é suscitada pelo percorrer, observar, parar, auscultar, sendo também a base para uma relação sentimental



Januário Godinho: Restaurante da Caniçada, HICA – Hidroelétrica do Cávado (1950). Fotografia. Arquivo Fotográfico J. Godinho; Pousada de Pisões, Alto Rabagão, HICA (1958). Gelosia. Fotografia. Arquivo Fotográfico J. Godinho.

com o lugar.

Grande parte da sua obra encontra assim as suas raízes em um modelo pitoresco, realista e popular, de existência quase intemporal.

Januário Godinho, enquanto arquitecto moderno, supera o paradigma de Hegel, já que, inovando, não deixa de recuperar e continuar. O carácter prévio e permanente da arquitectura, revela-se essencial.

Observando os modelos da arquitectura internacional a partir de uma base rural, opera uma profunda transformação na forma de entender a prática modernista. Não se trata - como aconteceu com Raul Lino - de resistir aos modelos europeus e negar o próprio Modernismo, mas de situar as influências modernistas na verdadeira expressão da arquitectura portuguesa. Na sua capacidade de invenção e identidade cultural próprias, fenómenos tidos como de sempre na arquitectura portuguesa.

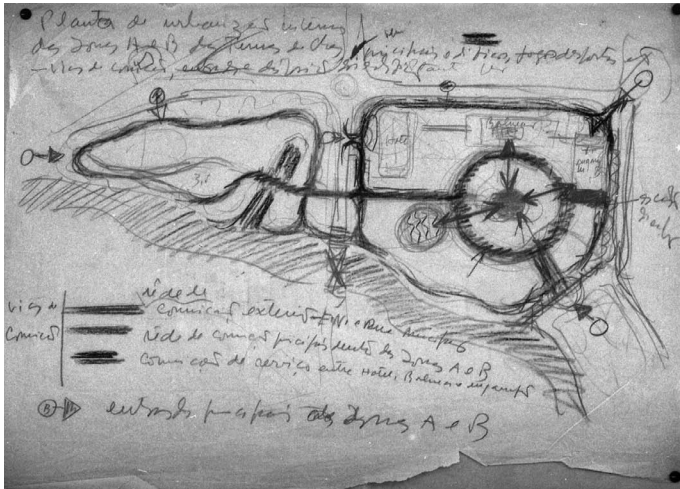


Januário Godinho: Pousada de Pisões, Alto Rabagão, HICA – Hidroelétrica do Cávado, (1958). Fotografias. Arquivo Fotográfico J. Godinho.

A capacidade em integrar as conquistas da modernidade na experiência da tradição, o respeito que demonstra pela natureza e pela paisagem, o protagonismo que dá ao espaço público, são ingredientes suficientes para colocar este arquitecto numa referência de grande significado histórico, antecipando assim os valores e qualidades da arquitectura contemporânea.

O conceito de inovação ou de optimismo, implícito na filosofia de Hegel como estratégia da modernidade e qualidade essencial da vanguarda, deixam muito cedo de fazer sentido para Januário Godinho.

O devir vectorial da filosofia de Hegel, que para além de ordenar os feitos cronologicamente, interpreta sempre o futuro como um estado superior onde o que há-de vir melhora sempre o presente e o passado, foi profundamente criticado desde uma multiplicidade de plaraformas da crítica actual. Destaca-se, muito concretamente, Georges Kubler, historiador americano que no seu livro *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, publicado em 1962,

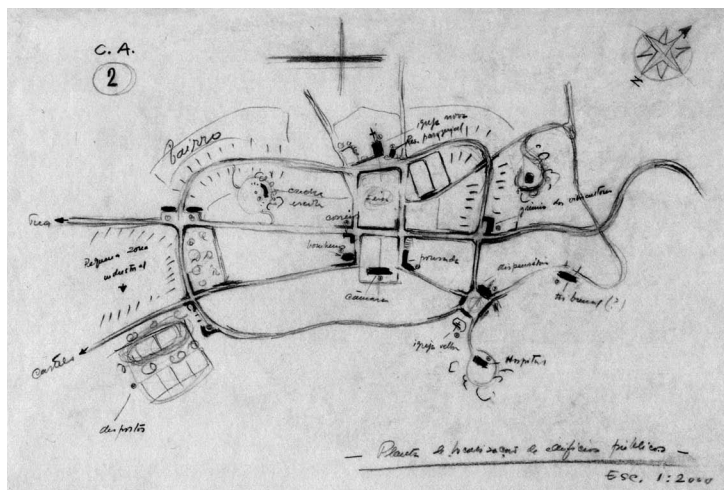


Januário Godinho: Estudo de Implantação e das Vias de Circulação das Termas de Chaves (1949). Grafite e lápis de cor sobre papel. Colecção Particular.

interpreta o *continuum* do tempo a partir de uma perspectiva que o mesmo chamou topológica, diferenciando-o dos tempos biológico e cronológico. Para Kubler, estes tempos, nada têm a ver com o tempo artístico que depende, não da sucessão, mas das relações que surgem entre os objectos artísticos. Segundo este autor, o tempo artístico resolve-se através de sequências que, sendo abertas e inesgotáveis, não se sucedem cronologicamente. Tais sequências podem aflorar ou permanecer latentes e, não sendo exclusivas de uma época, simultaneamente, podem activar-se várias antigas com outras novas. Isto é, os problemas do passado podem reactivar-se em função de novas condições. Deduz-se assim que nenhum acto é completamente novo¹³.

No final dos anos 50 surgem as primeiras inquietudes internacionais que iniciam

13 Cf. George KUBLER, *Shape of Time – Remarks On The History of Things*, 2008, Yale University Press, London.



Januário Godinho: Estudo de Implantação e das Vias de Comunicação das Termas de Chaves (1949). Grafite sobre papel. Coleção Particular.

o processo de revisão do Movimento Moderno. Começam a sentir-se os efeitos irreversíveis que a arquitectura moderna, na sua atitude mais “banalizadamente internacional” estava a causar à natureza e à paisagem. O que nos faz salientar e reforçar a posição de Januário Godinho.

Repare-se que com antecipação alguns arquitectos portugueses, no final dos anos 30, outorgaram à arquitectura nórdica um papel modélico, desviando-se da lógica da via única. Destaca-se dentro desta linha, sobretudo, Januário Godinho, no Porto, e Keil do Amaral, em Lisboa. Este chegará a publicar *A Moderna Arquitectura Holandesa* no ano de 1943.

A arquitectura dos países escandinavos, particularmente a holandesa, mas também a sueca e a finlandesa, principais impulsionadoras na Europa de uma arquitectura na sua essencialidade organicista e humanista, começa a converter-se em referência em Portugal.

Será oportuno introduzir aqui as considerações tecidas por Januário Godinho, no ano de 1959, no que nesta apresentação designamos por **1º testemunho escrito**, a propósito do que o próprio baptizou como “Escola Orgânica”. Escola que descendendo de Wright, marca de forma intensa o seu pensamento e a sua obra, ao contrário da tendência europeia do Modernismo chefiado por Gropius e Le Corbusier.

“A Escola Orgânica aparece com o próprio nascimento de Frank Lloyd Wright, em 1869, no Arizona, portanto há noventa anos! Digo que nasce com ele para respeitar a sua própria confissão, porque Wright, - embora prestando alta veneração aos seus ‘Lieber Meister’ Adler & Sullivan, declara que não deve nada a outrem, porquanto, a sua obra é fruto de ardente febre espiritual e que só teve como mestres Lao-Tseu, Jesus, Dante, Beethoven, Bach, Vivaldi, Palestrina, Mozart, Shakespeare, Goethe, Carlyle, Hugo, Voltaire, Rousseau, Cervantes, Nietzsche, Unamuno, Whitman, Heraclitus, Aristóteles, Aristophanes, etc., e como supremos arquitectos, príncipes do seu reino espiritual, Beethoven e Bach. Suponho que esta confissão revela imensa sabedoria e o conhecimento de uma escola portentosa, sem rivalidade possível...

Aqui reside justamente a secreta potência armazenada por Wright... força que ultrapassa... os emaranhados tecnicistas, os intelectualismos verdes e frustes e todas aquelas ideias fáceis que ao fim e ao cabo têm vida efémera.”¹⁴

Refere também os princípios em que a dita Escola se baseia: “... em arquitectura orgânica não é possível considerar separadamente um edifício como entidade independente do sítio, da terra, do clima, do Sol, do ambiente, da vida do homem, da natureza dos materiais, etc. Todo o conjunto não deverá formar senão uma única entidade, com integração de todos os elementos.

(...) Em arquitectura orgânica, - diz Wright, todos os elementos são

14 Januário GODINHO, *Frank Lloyd Wright 1869-1959*, Lisboa, 1959. Cf. Fátima SALES, in *Januário Godinho na arquitectura portuguesa ou a outra face da modernidade*. Teses de Doutoramento, ETSA: Escola Técnica Superior de Arquitectura, Universidade de Valladolid, 2 vol. [Anexos: documento apresentado na íntegra], 2000.

complementares e necessários, assim o ornato, por exemplo: ‘Tal como a vida, assim é a forma. Pode um Etíope mudar de cor ou um Leopardo mudar as manchas da pele? Ou a Tartaruga viver sem a forma da sua carcaça? A forma expressiva da constituição da Natureza pode identificar-se com o que ordinariamente chamamos ornato?’

(...) As obras de Wright nascem como fruto directo da Natureza, assim á semelhança dos cogumelos, vivas, de ‘geração espontânea’, inesperadas e cheias de capricho e cor, sempre novas, sempre diferentes, - fruto da terra e do ambiente que as cerca. O próprio Wright é ‘um pedaço de terra viva’, campo onde florescem as mais variadas espécies de arquitectura, altera-se com o rodar do Sol e do sítio, por isso, surge todas as manhãs diferente, estranho, bizarro, encantador e até mesmo venenoso, - claro, ele é como os cogumelos!...”¹⁵

Com expressiva admiração, Januário Godinho revela-se um conhecedor profundo da obra de Wright. Converte-se em defensor das suas ideias, revê-se na sua personalidade. Com fascinante talento, evoca uma verdade emocional da arquitectura. As analogias que estabelece com o ambiente e os processos naturais, acautelam os princípios rigidamente puristas da arquitectura. Fenómeno português que, naquele tempo, só encontra paralelo, na Europa, nos países escandinavos.

A sua obra desafia a fácil categorização e, qualquer intenção de ver uma linha evolutiva e linear no seu desenrolar, resulta inconsequente. O seu posicionamento como arquitecto independente em nada limita a sua participação activa dentro da classe. Participa em praticamente todos os acontecimentos do seu tempo, nos quais se posiciona com clareza e precisão.

Em 1947 não integra a ODAM, mas não deixa de participar na sua exposição. Também na sua participação no histórico Congresso de 1948 não se fez notar com nenhuma tese.

15 Idem.

No entanto, no Congresso da U.I.A. – União Internacional de Architectos, que teve lugar em Lisboa no ano de 1953, foi das figuras que, a par de Carlos Ramos, mais se salientou. Isto a julgar pelas notícias trazidas a público pelos jornais do tempo. Neste Congresso integrou o grupo de trabalho nº 7: “Construções Escolares”, sob a direcção dos trabalhos de Ernest Kump, dos EUA. O objectivo era o de determinar em que medida os processos de industrialização eram aplicáveis á construção das escolas. Integravam a equipe os architectos Schutte, da Áustria; Wilhelm, da Alemanha; Della Rocca e Mário Sist, da Itália; Leupen, da Holanda; e Januário Godinho, de Portugal. De modo geral, os autores aceitavam a industrialização das construções escolares com certas reservas. Surpreendentemente, Januário Godinho no ano de 1953, no que nesta apresentação designamos por *2º testemunho escrito*, subscrive os métodos de pré-fabricação e industrialização, mas defende também que a sua aplicação deve variar, “... consoante o poder de realização de cada Povo, consequência lógica do seu nível de vida, índice industrial, matérias primas, técnicas e tradições, etc, factores determinantes do ‘clima’ architectónico á luz do qual tem de ser fatalmente pensados e resolvidos todos os problemas inerentes á construção.”¹⁶

Frisa também a necessidade de, a construção de escolas, obedecer a determinantes urbanísticas com respeito total do bem-estar e da segurança dos alunos e que o problema se divida em duas partes: o programa técnico-económico e o pedagógico propriamente dito. Portanto os métodos de simplificação não implicam necessariamente uma total generalização do sistema.“... Enfim parece que o problema não consiste... em tomar um caminho único, mas experimentar todos aqueles que de algum modo possam garantir o êxito dos programas de construção (...). É que a variedade e a riqueza na arquitectura não

16 Januário GODINHO, “Construções Escolares”, in *Congresso da U.I.A. - União Internacional de Architectos*, Grupo de Trabalho Nº 7, 1953. Cf. Fátima SALES, *Januário Godinho na arquitectura portuguesa, ou a outra face da modernidade*, dissertação de doutoramento na ETSA – Escuela Técnica Superior de Arquitectura da Universidade de Valladolid, 2 vol. [Anexos: documento apresentado na íntegra], 2000.

consistem apenas na variação de elementos constitutivos mas na forma como são orquestrados em torno de uma ideia, tal como um pintor, que realiza as cores universais, realiza uma obra inédita.”¹⁷

Propõe, simultaneamente, uma aproximação do tema ao contexto, tal como, a pesquisa de uma arquitectura autêntica: “... a penúria de edifícios escolares impõe a execução urgente de grandes planos, seguindo os protótipos mais ou menos estudados de harmonia com as conveniências e características das regiões. (...) Em determinados casos e circunstâncias é de encarar a participação da mão de obra e processos locais, nomeadamente nos centros rurais..., considerando que nas aldeias mais recônditas existe sempre um tipo de construção que não sendo excepcional, é perfeitamente aceitável, revelando frequentes vezes técnicas quase inéditas pelo seu natural engenho e arte. E se é verdade que estas construções são geralmente modestas, no que respeita a acabamentos, não é menos verdade que a parte essencial, - estruturas, reflecte na sua aparente simplicidade o resultado prático de uma experiência de séculos”¹⁸.

Januário Godinho, com tais afirmações, traça directrizes que exercem grande influência na sua carreira de arquitecto; justificam parte do seu trabalho e a intervenção por ele feita por ocasião da discussão da conferência proferida pelo Presidente da UIA: Sir Patrick Abercrombie, e que nesta apresentação designamos por **3º testemunho escrito**, justifica ainda mais o interesse e a notabilidade deste arquitecto. Intervenção que o Jornal Diário de Notícias de 22 de Setembro do ano de 1953 destaca e dá testemunho: “O Sr. Januário Godinho, português, enalteceu o extraordinário trabalho da actual geração de arquitectos e manifestou a sua discordância acerca do caminho aconselhado pelo presidente da U.I.A., afirmando que o arquitecto que interessa á humanidade é aquele que vai pelos caminhos que não existem. Fixar antecipadamente uma direcção – esclareceu – é negar a essência dessa mesma arquitectura, que constituirá, no futuro o exemplo

17 Idem.

18 Idem.

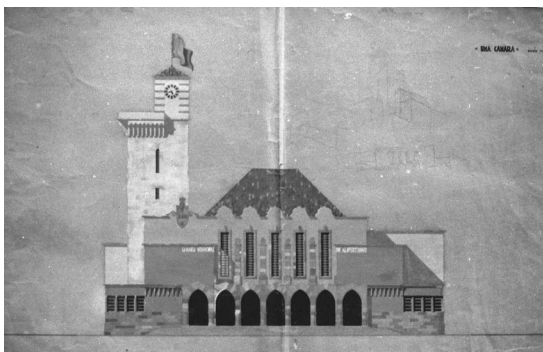
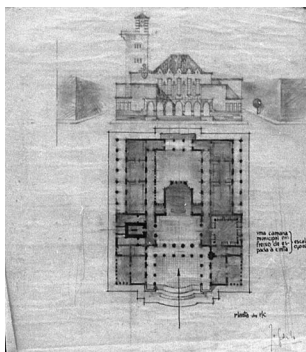
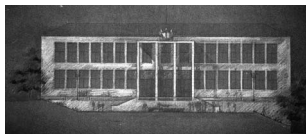
vivo do passado. Acabou, depois de interessantes juízos quanto á arquitectura burocratizada, por acentuar que o verdadeiro e melhor caminho será aquele em que os servidores daquela profissão ponham sentimento, ternura e amor, nas obras a seu cargo.”¹⁹

Januário Godinho na sua carreira deu especial atenção aos programas públicos de carácter representativo e celebrativo, constituindo estes, grande parte da sua encomenda. No Porto, será este arquitecto que retomará o prestígio de Rogério de Azevedo, passando a assegurar a encomenda oficial de algumas Câmaras Municipais e grande parte dos Palácios de Justiça que se ergueram ao longo dos anos 50. Tratam-se de equipamentos de carácter público e simbólico, que se constituem como referência no desenho da cidade.

Voltando á homenagem pública, feita a Wright, por altura da morte do arquitecto americano acentua-se o facto de esta clarificar ainda mais as directrizes da sua arquitectura e o espírito das suas intervenções.

Tratando-se, segundo as suas próprias palavras, de “... uma simples evocação do homem cujas ideias andam hoje tão espalhadas pelo Mundo da arquitectura que não será ousado afirmar-se que em todos nós, directa ou indirectamente, existe um sopro da sua excelsa influência. Pois se até homens com o carácter e tempera de Le Corbusier, por exemplo, já no dobrar da sua vida sentem essa influência... - Ronchamp, Chandigarh e outras obras de recente fase não teriam lugar – até porque a sua anterior doutrina está em conflito com esta nova filosofia da arquitectura. Actualmente a arquitectura é na sua essência, Wrightiana, quer dizer, caminha vertiginosamente para uma forma mais sentida e humana, mais inspirada e menos reflectida, porventura menos intelectualizada e abstracta, contudo, mais identificada com os homens que a vivem e com a terra onde

19 Januário GODINHO, in Diário de Notícias, 22 de Setembro de 1953. Cf. Fátima SALES, *Januário Godinho na arquitectura portuguesa, ou a outra face da modernidade*, dissertação de doutoramento na ETSA – Escuela Técnica Superior de Arquitectura da Universidade de Valladolid, 2 vol. [Anexos: notícia transcrita na íntegra], 2000.



Januário Godinho: Trabalho Académico “Uma Câmara Municipal em Freixo de Espada á Cinta”. Desenho sobre papel, gouache. Coleção particular;
Em cima: Estudo para o Alçado Principal do Palácio da Justiça de Chaves (1951). Grafite e lápis de cor sobre papel vegetal. Coleção Particular.

funda os seus alicerces. Surge novamente e para além da utilidade, a procura da satisfação espiritual – e até, por singular paradoxo, também surgem vícios e defeitos inerentes à própria natureza humana”. E, na sequência, em tom de manifesto, afirma “findou esvaindo-se na algidez do seu próprio corpo aquela corrente ou escola que desde o fim da primeira guerra mundial imperava na Europa sob o título de ‘Racionalista’, ‘Funcionalista’, etc., tendo por berço o célebre Bauhaus....”²⁰

Estamos perante afirmações de profunda consciência do tempo, na sua relação com a arquitectura. Afirmações que evidenciam um grande arrojo intervencionista e um pensamento pleno de vitalidade.

20 Januário GODINHO, *Frank Lloyd Wright 1869-1959*, Lisboa, 1959. Cf. Fátima SALES, in *Januário Godinho na arquitectura portuguesa ou a outra face da modernidade*. Teses de Doutoramento, ETSA: Escola Técnica Superior de Arquitectura, Universidade de Valladolid, 2 vol. [Anexos: documento apresentado na íntegra], 2000.

Januário Godinho não foi nunca avesso à pedagogia, ao testemunho escrito, e não são raras as suas tomadas de posição públicas. Era um homem culto, que lia muito, observava ainda mais e registava tudo o que lhe prendia a atenção. No seu estilo muito pessoal e trabalhando a um nível elevadíssimo de auto-exigência, tudo fazia a partir da sua experiência directa, das suas ideias e percepções. Observava, actuava e, sentindo-se líder, não perdia muito tempo com o que os seus colegas pensavam.

Demonstra que o projecto Moderno em Portugal foi uma efectiva continuidade de permanências que se desenvolveram num clima de diluição político-ideológica.

Os arquitectos portugueses não tiveram que enfrentar muito seriamente a questão política e, os paralelos que se estabeleceram com outros países, também na altura com regimes totalitários, nomeadamente, a Alemanha e a Itália, contribuíram para criar alguma confusão interpretativa.

O projecto Moderno, em Portugal, não se transformou nunca em movimento com uma identidade ideológica clara, também não seguiu linhas programáticas precisas, nem sequer foi um movimento organizado e muito menos teve uma expressão definida e definitiva. Com uma formalização focalizada em distintas e diversas personalidades, dependeu sobretudo da orientação projectual dos seus protagonistas.

É difícil determinar a importância de Januário Godinho e quais as relações que estes seus testemunhos poderão ter com outros factores significativos da sua arquitectura. Escolhemos dar ênfase a estes, em particular, não por razões arbitrárias, mas porque o próprio Januário Godinho, lhes deu tanta importância.

JANUÁRIO GODINHO - PROFISSIONAL CONTROVERSO

SÉRGIO FERNANDEZ

A evolução da produção arquitectónica, naquilo que de mais profundo têm os seus conteúdos, pautar-se-á sempre por subtis alterações que se vão processando de modo extraordinariamente lento. Luta contínua contra a natureza – protecção, abrigo e, desde sempre, significação de carácter simbólico – lentamente, e num processo nem sempre linear, vai ganhando forma, formas, às quais os avanços da técnica e os reflexos das condicionantes sócio políticas, obviamente, nunca serão alheios.

Com alterações palpáveis, retrocessos ou, muitas vezes, com o retomar de valores esquecidos ou temporariamente postos de parte, a actividade arquitectónica vai consolidando-se, apoiada num infinito número de factores que lhe determinam as suas múltiplas variantes. Progresso, creio eu, poderá chamar-se ao resultado conjunto dessas diferenças.

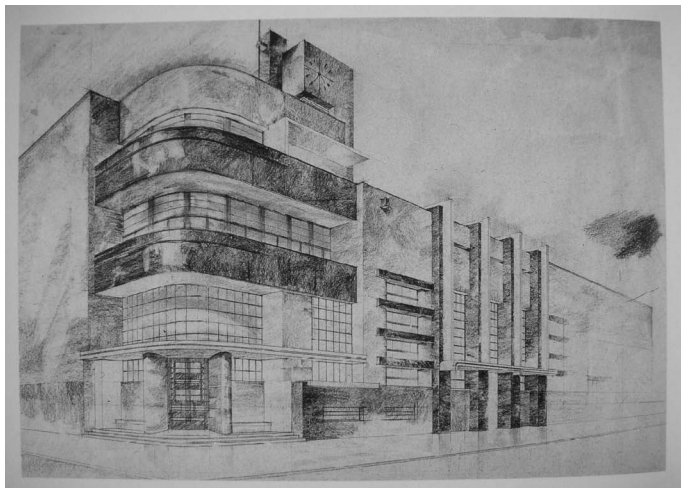
A qualquer arquitecto apenas é dado um curto espaço de tempo, o da sua vida, para que possa participar num processo evolutivo que deve ser objectivo a não perder; sujeito às condições em que desenvolve a sua actividade, terá obrigação,

sempre, e natural desejo, de dar o seu contributo pessoal para acrescentar algo de novo, por menor que venha a ser o seu significado, a esse lento, mas inexorável processo de acumulação de saberes.

“Januário Godinho, arquitecto controverso”, foi o título que propus para esta breve reflexão. Tendo como pressuposto o que atrás foi dito e tendo em especial atenção o espaço temporal em que exerce a profissão, com marcadas condicionantes políticas e, portanto, culturais, tentarei analisar o percurso que a sua obra, de base altamente qualificada, vai definindo, e constatar como ela, em simultâneo com o volume e importância da encomenda, ganha expressões que, claramente, se contradizem.

Pertencendo a uma geração herdeira directa dos saberes de um conjunto de notáveis arquitectos, muitos deles com formação completada no estrangeiro, inscreverá a sua actividade num período da história contemporânea do nosso país, caracterizado, contraditoriamente, pela existência de profundas mudanças operadas dentro de um quadro de acentuado imobilismo.

O regime de Salazar, como acontece com todos os dispositivos do poder político, e mais ainda quando se trata de sistemas de cariz ditatorial, irá socorrer-se da enorme força imagética da arquitectura. Numa primeira fase, de 1926/28 até 1940, recorre à sua máxima modernidade, visando a afirmação de uma nova política de progresso e bem estar, que se pretendia em total rotura com a da vilipendiada República, fonte a que se atribuem, então, todos os males, e à qual estava ligada a imagem de uma arquitectura erudita de carácter eclético. Passaria, em conformidade, a adoptar-se uma linguagem clara, límpida e eficaz. Não haverá, assumidamente, qualquer coerência entre o conservadorismo que se instala e a modernidade que vai buscar os seus modelos aos mais avançados países europeus, também eles locais onde se procuram complementos para a formação de arquitectos tão significativos como Cristino da Silva, autor, em Lisboa, do



Lota do Peixe, Massarelos, Porto, 1932

Capitólio, ou do Liceu de Beja; também na capital, Carlos Ramos, Instituto de Oncologia, Pardal Monteiro, Instituto Superior Técnico e Instituto Nacional de Estatística, Cottinelli Telmo, Estações Sul e Sueste, Cassiano Branco, Cinema Eden ou o Hotel Vitória e, no Porto, o Coliseu. Nesta cidade, de Rogério de Azevedo, a Garagem e a Sede do Comércio, Manuel Marques, a Farmácia Vitália, do próprio Januário Godinho, o edifício da Lota do Peixe-1932, e, de Oliveira Ferreira, a Clínica Heliântia, em Francelos. Estas obras, não sendo, na sua globalidade, de encomenda estatal, reflectem um clima de clara aceitação e, até, de certo modo, de promoção por parte do poder.

A eclosão da segunda guerra mundial e a sua evolução favorável, nos primeiros anos, aos regimes nazi, alemão, e fascista, italiano, permitem que Salazar, chefe do governo de um país tradicionalmente aliado da Inglaterra e, no momento, com necessidade de se movimentar livremente no negócio de matérias primas

necessárias a ambos os lados da contenda, se declare neutral, sem deixar de dar, àqueles regimes ditatoriais, um apoio encapotado, mas inequívoco. A perspectiva, que se desenha de feição para o reforço da sua opção ideológica, vai, rapidamente, conduzi-lo ao endurecimento das suas políticas internas; no início dos anos quarenta, consolidadas as linhas mestras do regime, escudado pelo governo de Franco, na Espanha, e, na previsão da vitória de Hitler e Mussolini, é chegada a ocasião de pôr travão aos devaneios progressistas de que o próprio regime se tinha socorrido, até essa altura, para impor a sua pretendida imagem de modernidade.

Com sinais prévios de uma manifesta inflexão, evidenciada, por exemplo, na proposta de Cristino da Silva para a Praça do Areeiro, a data de 1940, fazendo apelo a valores de carácter patriótico, como os da fundação da nacionalidade ou da libertação do domínio castelhano, em 1640, constituirá o marco do início de uma nova postura, oficialmente assinalada com a inauguração da grandiosa Exposição do Mundo Português; gizada, nas suas linhas gerais, pelo próprio punho de Salazar, nela, placidamente e contrariando posturas anteriormente assumidas, colaborarão vários dos arquitectos acima apontados.

Rogério de Azevedo, arquitecto eminente a quem se deve a existência de obras incontornáveis na historiografia da arquitectura contemporânea portuguesa, como as anteriormente citadas, será chamado a participar no programa de construção das Pousadas, equipamentos destinados a fomentar o conhecimento do interior do país. Contará com a colaboração de Godinho. É reconhecida a sua intervenção nos projectos das pousadas de S. Gonçalo, no Marão, de S. Lourenço, em Manteigas, ou de Serém, em Águeda, onde é patente uma especial qualidade na articulação dos seus espaços e uma correcta apropriação dos materiais locais e, para além disso, uma cuidada inserção no terreno.

Poucos anos durarão, sem sobressaltos, as expectativas governamentais. Com

o fim da guerra, em 1945, e com as nações aliadas vencedoras, o regime, sem apoios internacionais de relevo, (apenas Franco se mantinha no poder), isolado, endurece as suas posições face a qualquer tipo de dissidência, fecha-se sobre si próprio, exacerbando o seu carácter retrógrado e totalitário. Ao contrário, alicerçado no triunfo da democracia, revitaliza-se um amplo movimento que agrupará intelectuais, e não só, na luta pela liberdade de expressão, por condições de vida aceitáveis, pela dignificação da cidadania, pelo direito universal à felicidade.

Inscribe-se nesse quadro, a consciência renovada da importância do papel do arquitecto, numa perspectiva que, logicamente, é enquadrada em padrões de modernidade já afirmados em diferentes partes do mundo e, com especial relevância, em muitos dos países europeus que, atingidos pela guerra, dão início a um intenso esforço de reconstrução. A particular repressão que, no país, então se exerce sobre toda a actividade intelectual e artística, a tentativa de limitar ao máximo os contactos com o exterior, a condenação de tudo o que possa ter conotações de internacionalismo, não serão suficientemente eficazes para neutralizar aquela consciência.

Os arquitectos mais jovens e mais qualificados estarão na frente de uma luta onde, facilmente, actuação política contra o regime e afirmação de total liberdade e modernidade na produção disciplinar, se fundem num compromisso conjunto. É na defesa daqueles valores, e visando uma acção interventiva e de divulgação, que se criam, respectivamente em Lisboa e no Porto, nos anos de 1946 e de 1947, os grupos de profissionais da arquitectura designados por ICAT e ODAM. A estes grupos estarão ligados arquitectos de inquestionável relevo no panorama nacional. Citaremos apenas alguns; no sul, a figura tutelar era a de Keil do Amaral ; no norte, sob a égide de Carlos Ramos, docente na Escola de Belas Artes, desde 1940, e seu director, a partir de 1952, entre outros, Agostinho Ricca, Alfredo Magalhães, Arménio Losa, Artur Andrade, Delfim

Amorim, Cassiano Barbosa, Lobão Vital, Mário Bonito, Viana de Lima, José Carlos Loureiro e Fernando Távora, os dois últimos, talvez à época, os menos directamente engajados num desempenho de claros contornos políticos.

Parece ser de evidenciar o facto de estarmos perante um movimento conjunto, onde as actividades de carácter profissional, de índole cultural, ou do âmbito do exercício da cidadania, se fundem, na prossecução de objectivos comuns. Essa plataforma englobava, então, não só todos os arquitectos mencionados como, praticamente, todos aqueles que se reclamavam da modernidade.

Perseguindo objectivos afins, cremos, Januário Godinho, colega de curso e amigo de algumas das personagens citadas, provavelmente por razões ligadas ao seu temperamento, não evidenciou o desejo de qualquer tipo de aproximação a grupos que pudessem conotá-lo com opções que não corresponderiam exactamente às que conduziriam o seu modo de actuar. A sua indefinição ideológica permite-lhe integrar, com Moreira das Silva, De Groer, Carlos Ramos, Faria da Costa, Jacobetty Rosa e Rogério de Azevedo, a lista de arquitectos que o Ministério das Obras Públicas recomendará à Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais.

Ligado, até por relações familiares, a influências emanadas da arquitectura holandesa dos anos trinta, onde o carácter expressionista e orgânico é um dado incontornável, com figuras tão relevantes como, entre outros, Michel de Klerk, Piet Kramer, Margaret Kropholer, J.J.P. Oud e Dudok, manifesta, desde algumas das suas primeiras obras mais significativas, uma especial preocupação na procura de um enraizamento que claramente vê reflectido na obra de Frank Lloyd Wright ou, a distinto nível, na obra de Raul Lino. Os ecos do que se convencionou chamar Movimento Moderno, a objectualidade que predomina nas obras produzidas no seu âmbito e, ainda, o extremo depuramento da linguagem nelas empregue, não parecem enquadrar-se no seu modo de pensamento.

As experiências de expressão mais radical e de absoluta clareza formal, embora próximas da Art-Déco, como a do conjunto habitacional da Rua Marques da Silva, de 1933 ou a do edifício da Lota de Massarelos, irão desvanecer-se no âmbito de uma procura onde, frequentemente, os aspectos de índole essencialmente formal vão ganhando cada vez maior protagonismo. No edifício de Massarelos é especialmente assinalável a maestria e a concisão com que se domina a presença de elementos programáticos de função e escalas tão diversificadas, e se integra, sem perda de unidade, um significativo elemento escultórico em granito.

Nas moradias do Engº José Praça, nas Antas, de 1933, ou do Engº Daniel Barbosa, na da Avª Marechal Gomes da Costa, projecto de 1936, reconhece-se um mesmo espírito de contenção plástica.

Nos dois casos, diferentes, não só pela sua dimensão, mas pela sua escala, poder-se-á ler, designadamente no tratamento volumétrico, alguma relação com as formas puras e contrastadas tão utilizadas nas composições do Modernismo. No requintado desenho de todos os elementos de projecto, é manifesto um total domínio da profissão.

A casa Afonso Barbosa, em Famalicão, projecto de 41, "... pode considerar-se marco importante na nossa arquitectura pelo carácter premonitório do posicionamento que, anos mais tarde assinalará a prática profissional dos arquitectos com maior importância. Não tendo, talvez, o impacte de algumas das produções contemporâneas, porque confundível nos seus atributos com os figurinos preconizados pelo regime, revela, no entanto, uma atitude muito mais rica do que a da adopção pura e simples de tal receituário. Utilizam-se, de facto, alguns sinais conotáveis com a obra de Raul Lino; observa-se, no átrio, a localização da fonte ou o uso da cerâmica como marcação de um espaço de transição entre zonas de diferente grau de intimidade; considere-se, ainda, a pormenorização do alpendre ou das caixilharias. Mais do que isso, o que importa

salientar é como os volumes se desenvolvem organicamente a partir de um ponto central marcado por uma grande árvore, se ligam ao terreno de encosta pouco acentuada e estabelecem, embora com tratamentos diferenciados, uma grande unidade em toda a construção e, desta, com a paisagem. Este sentido de relação íntima com o sítio, a escala de todo o conjunto e ainda o emprego exclusivo de materiais correntes, conferem à obra um carácter que se reconhece como nosso, bem longe das experiências modernistas ou do racionalismo, cuja influência virá a sentir-se pouco mais tarde”.

Os pressupostos que estão implícitos na concepção desta obra, e que têm um significado muito mais profundo do que seria, apenas, a consideração de factores como os da ruralidade, os da economia de meios em período de guerra ou, até, uma eventual carência de mão de obra capaz de lidar com novas tecnologias, serão retomados, embora de formas distintas, mais nos equipamentos de apoio das barragens, do que nas habitações da Hidroeléctrica do Cávado.

A manifesta intencionalidade de integração na paisagem, o especial domínio de escala, o recurso a elementos construtivos tradicionais, a aparente naturalidade com que se estabelecem riquíssimas continuidades espaciais, a organicidade patente nos edifícios, a revalorização de elementos como os alpendres, as varandas ou mesmo as gelosias em crivo, a importância conferida à lareira como elemento essencial na estruturação do sentido gregário do “fogo”, estarão sempre presentes nas pousadas, qualquer que tenha sido a data de concepção dos respectivos projectos: Venda Nova, 1949; Salamonde, 1950; restaurante da Caniçada, 1951; Pisões, 1959.

O Mercado de Ovar, de 1948, abre perspectivas totalmente distintas. Em contexto urbano, constitui-se como um poderoso elemento de prolongamento do espaço público, aqui mais restrito e condicionado. Este equipamento ganha um especial significado na criação de ambientes vocacionados para a vivência em comum,



Mercado de Ovar, 1948

para o encontro, para a troca. Trata-se de um conjunto pavilhonar, com um extraordinário jogo de volumes e articulações espaciais. Projectado numa altura em que a arquitectura de cariz internacional era fundamentalmente veiculada pelo conhecimento da produção brasileira da época, (por razões de ordem cultural e, também, por razões de ordem política, já que o relacionamento com o Brasil foi genericamente admitido, se não apadrinhado pelo regime), vai reflectir, de modo claro, a sua influência. Com efeito, encontraremos nesta obra, para além de diversificados espaços abertos, mas bem definidos, toda uma série de sinais, tais como as coberturas de betão em sucessão de abóbadas, ou em asa de borboleta, delgados pilotis sustentando generosas estruturas ou, ainda, as grelhagens, tão comuns nos exemplos mais representativos da melhor arquitectura moderna brasileira. De observar, igualmente, que todo este vocabulário é tratado, por vezes, com algum excesso de desenho, característica que virá a acentuar-se, de modo mais questionável, em intervenções onde a imagem do poder ganha maior

acuidade. A título de exemplo, veja-se como um funcional elemento de suporte ganha uma expressão quase barroca e se transforma em espécie de parede-grelha, ou como se procuram efeitos especiais, ao afastar, inesperadamente, a cobertura da parede que seria seu natural suporte. Repare-se, igualmente, na forma algo rebuscada atribuída a alguns paramentos sobrecarregados de texturas alheias à sua morfologia.

Este tipo de abordagem arquitectónica, onde os elementos complementares ganham valor essencialmente decorativo, distanciando-se do que poderia ser o desempenho de uma função de legítima enfatização do significado da proposta espacial, vai, a par de intervenções onde se volta a afirmar uma especial atenção ao contexto e uma intencional contenção de linguagem, em nítida contradição, adquirir, mais tarde, uma presença cada vez mais relevante.

Um exemplo, que julgamos elucidativo de uma viragem anunciada no modo de abordar as questões da arquitectura, é o do projecto para os Paços do Concelho e Tribunal de Vila Nova de Famalicão, de 1952. Uma correcta concepção das diferentes volumetrias, na sua relação com o meio urbano, e no seu explícito significado no domínio do simbólico – veja-se a articulação dos corpos de grande horizontalidade, com a torre, elemento de afirmação na cidade, a delimitação do espaço exterior e a franca mas, simultaneamente, condicionada permeabilidade sob a extensa arcaria e, ainda, a escala global do conjunto, que faz apelo a uma justificada relevância - uma correcta concepção, dizíamos, é profundamente perturbada por uma linguagem grandiloquente, com vocabulário de dispensável monumentalidade. Esta opção é claramente expressa na fenestração e respectiva pormenorização do, já de si, imponente volume da escadaria, ou na profusão de ornamentos “em ponta de diamante” distribuídos pelas cantarias de granito.

O mesmo tipo de retórica, em que a afirmação dos elementos essencialmente decorativos, parece sobrepor-se à real importância daqueles que determinam a



Tribunal de Ovar, 1960

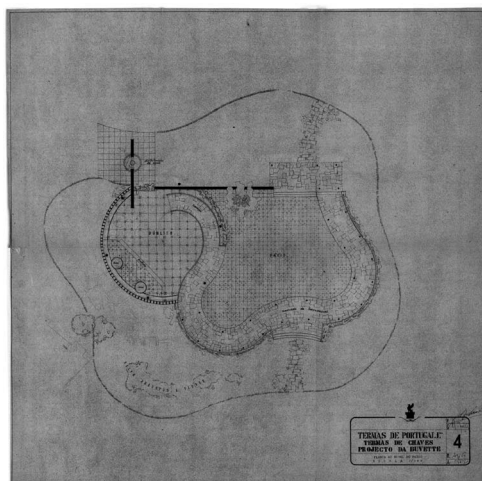
qualidade espacial e volumétrica das obras, estará presente, com maior ou menor relevo, designadamente na encomenda que, regularmente e em grande número, é feita pelo Ministério da Justiça. Considerem-se, entre outros os exemplos do Tribunal de Tomar, de 1955, composição de perfeita simetria, conformando um pátio perfurado por dois dos seus lados opostos, onde, apoiado numa enfática estrutura, se localiza, em piso elevado, a sala de audiências, que evoca, talvez de modo demasiado literal, a belíssima charola do Convento de Cristo; à complexidade da articulação dos volumes é acrescentado um tratamento das superfícies que menoriza a sua percepção. Com um partido igualmente monumentalizante, embora, talvez, menos rebuscado nos seus elementos decorativos, o Tribunal de Vila do Conde, de 1960, afirma-se no contexto urbano, também como um objecto isolado. Ao contrário, o Tribunal de Ovar, igualmente de 1960, dá resposta à configuração de um novo espaço na cidade. Os dois braços edificadas definem uma pequena praça sobreelevada, relativamente

aos arruamentos que definem o gaveto. É dela que parte a escadaria de acesso à galeria, espécie de amplo átrio aberto sobre o centro da cidade, precedendo a entrada no Tribunal. A acertada escala do conjunto edificado, na sua relação com a praça e com os espaços do centro urbano e o modo como essa relação se notabiliza e prolonga no movimento que escada e galeria proporcionam, são inequívocos testemunhos de uma apurada capacidade, no domínio da concepção do espaço. O significado especial de que se reveste este equipamento público, parece conduzir o autor à necessidade de adopção dos mais variados elementos acessórios: cantarias trabalhadas, pavimentos com desenhos diversos, gradeamentos, painéis de azulejo e até dourados na cúpula que marca o encontro da escadaria com a galeria, e cujo tratamento, quase escultórico, é já de si, muito elaborado.

Dois projectos, anteriores, ambos de 1953, pela sua inegável qualidade arquitectónica, pela contenção posta nos recursos plásticos e construtivos, e pela procurada e efectiva relação que estabelecem com o contexto urbano onde se inserem, são, por contraste com os acima descritos, indicativos do que parecem ser posicionamentos bem diferentes. Referimo-nos ao projecto da Buvette das Termas de Chaves e ao da União Eléctrica Portuguesa.

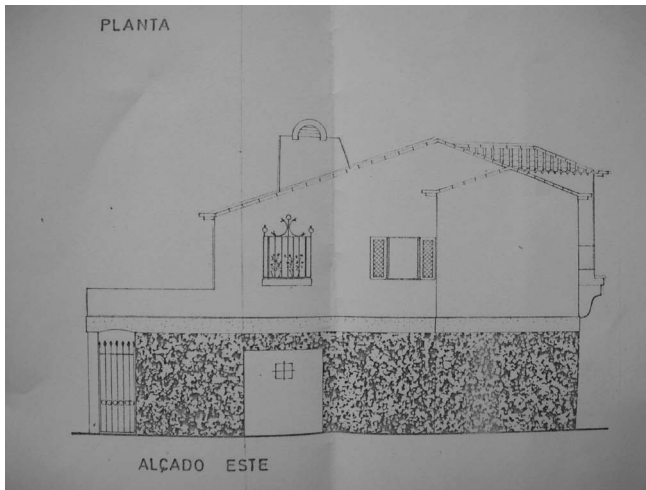
No primeiro, a organicidade presente no percurso ondulante da pérgula de acesso ao recinto circular onde se localiza a fonte, conforma, de modo aparentemente natural e sem impor descontinuidades agressivas com o exterior, um espaço de recepção, convite para se descer em rampa para o ambiente recolhido, medianamente iluminado, “ fresco e repousante”, como o próprio autor expressa. Parece-nos reconhecer, de novo, a evocação da arquitectura de origem brasileira, designadamente no que respeita aos recursos formais utilizados, à clareza de concepção e à clareza da articulação entre espaços interiores e exteriores.

No segundo, obra em que o problema da relação com a pré-existência é um



Termas de Chaves. projecto da Buvette, 1953

dado fundamental na concepção do projecto, Godinho cuida, com evidente maestria, a ligação com o edifício de arquitectura eclética existente no gaveto e, para além disso, estende o conceito de integração a outra escala que abrange a cidade, ao propor, como elemento único de fachada uma reticula de granito, com claras referências aos vãos das construções portuenses dos séculos XIX e XX. Com total clareza nos objectivos e sem qualquer concessão de ordem estilística ou decorativa, a proposta dá correcta continuidade ao edifício pré-existente, distinguindo-se dele, tanto pelos recursos técnicos, como plásticos; um sector ligeiramente recuado, fortemente envidraçado faz a ponte entre os dois núcleos. O novo corpo de escritórios eleva-se do chão, pousado, como vai sendo regra nos edifícios conotados com o Movimento Moderno, sobre “pilotis”, aqui agrupados em dois pares e separados por um extenso pano de tijolo de vidro. Rematando o novo volume, é criada uma pala inclinada que cobre um corpo totalmente envidraçado.



Atelier/ Habitação Guilherme Camarinha, Vila Nova de Cerveira, 1974

Não existe qualquer tentação da criação de mimetismos nem de recurso a posições ou linguagens de qualquer pretensa grandiosidade.

O Mercado de Amarante, de 1960, situa-se à margem do Tâmega, em pleno centro da cidade, num terreno muito condicionado por acessos a diferentes cotas, acentuadíssimos desníveis e importantes massas arbóreas. Com visibilidade de diversos pontos, constitui-se como elemento fundamental de relação com o rio. A horizontalidade do lençol de água que se movimenta, encontra eco na grande cobertura que, embora com um desenho ondulante, se define como um enorme plano horizontal, solto dos volumes do edifício, unificando a imagem do seu complexo e movimentado interior. De facto, a resposta ao programa será dada através da manipulação dos espaços em pavimentos de diferentes níveis, sem que com isso se perca a desejável leitura do conjunto. A articulação de todos eles, em plataformas correspondentes às diversas funções, permite, sempre, uma total

percepção da localização dos diversos postos de venda, excepção feita para os pequenos comércios que, com diferente vocação, se abrem apenas ao contacto da rua. Os postos de venda que exigem um maior tipo de encerramento, mas que interessam, tanto ao exterior como ao interior, dispõem-se de modo exógeno relativamente às linhas gerais de composição, facto que contribui para acentuar a sua presença. Todas estas componentes, complementadas por robustos elementos de suporte de cuidado desenho, por uma criteriosa escolha cromática e por uma adequada e espartana escolha de materiais, se abrigam, diria, naturalmente, sob a imensa cobertura concebida com uma delicada estrutura metálica. Nesta obra, simultaneamente forte e de grande subtilidade, presença urbana, função e resolução formal, são tratadas como um todo uno, sem concessões a quaisquer desejos de procura de efeitos acessórios.

Sem qualquer significado de relevo para a historiografia da obra do autor, mas porque se trata de uma intervenção, aparentemente sem condicionantes de maior, porque projectada para um seu amigo íntimo, pintor Guilherme Camarinha, constante colaborador nos inúmeros painéis, pintados ou de azulejo, e tapeçarias, feitos para as suas principais obras, a transformação de uma garagem, em Cerveira, num pequeno atelier/casa abrigo, datada, creio, de 1974, levanta, uma vez mais, o problema das questões da actualidade, e das opções de linguagem.

Muitos outros projectos, obras, como o notável solar da família Cupertino de Miranda, nos arredores de Famalicão, as moradias da rua António Cardoso no Porto, de 1963, ou intervenções no campo do urbanismo, ficaram por citar. Todos merecem ser tema de estudo e justificam, certamente, as várias investigações já feitas, em curso ou em perspectiva.

Personalidade fortíssima, com incontornáveis qualidades como arquitecto, Januário Godinho tem, sem qualquer dúvida, lugar de destaque na arquitectura

contemporânea portuguesa, o que, a meu ver, e tendo em atenção as referências atrás feitas, não invalida, até mais fundada análise, o título “Profissional controverso”.

HIDROELÉCTRICA DO CÁVADO 1945 A 1968 PROCESSOS DE ELECTRIFICAÇÃO DA PAISAGEM¹

CÉSAR MACHADO MOREIRA

A partir dos estudos realizados no século XX, entre as décadas de 20 e 40, às bacias hidrográficas dos rios em território nacional, definiu-se um plano que dividia o País em três principais áreas geradoras de energia: o Norte, incluindo os rios Cávado, Douro, Paiva e Lima, o Centro com os rios Tejo, Zêzere, Ocreza e Mondego e a Sul com o rio Guadiana.

Com os primeiros projectos para estas grandes infra-estruturas desencadeou-se um processo de transformação de uma paisagem virgem numa área de planeamento de grande amplitude ao longo dos rios. Projectaram-se e construíram-se uma série de barragens e povoações que marcariam de forma indelével a configuração da paisagem do Portugal Moderno.

Os aproveitamentos hidroeléctricos, na sua maioria localizados em locais afastados das principais cidades, de difícil acesso e com poucos ou inexistentes

¹ Este tema é objecto de um trabalho de investigação em curso, de que sou autor, realizado no âmbito do Programa de Doutoramento em Arquitectura da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

meios, desencadearam um processo de electrificação da paisagem, conduzindo à criação de pequenas povoações que, à semelhança dos vários exemplos construídos na Europa durante o século XIX e início do XX, geraram em Portugal novos lugares, semelhantes aos modelos de colónias industriais, nas quais as empresas responsáveis seguiram, em parte, o protótipo das cidades mineiras. Criaram-se microcosmos urbanos em entornos rurais, estabelecendo pelos seus requisitos programáticos e urbanísticos um dos temas mais experimentais e nos quais a arquitectura Portuguesa, possivelmente, possui um dos momentos mais significativo da sua cultura moderna.

A análise da paisagem urbana e territorial desenvolvida nos anos cinquenta com o desenvolvimento dos aproveitamentos permite-nos compreender diferentes modelos de ocupação do território em alguns âmbitos paisagísticos de Portugal, identificando quais as razões e os princípios que sustentam o seu formato, no qual os seus autores, propuseram cada um à sua maneira, como afirmação e posta em questão, alguns aspectos determinantes do movimento moderno, dos seus valores e temas principais, destacando-se a linguagem utilizada e a atenção prestada ao meio em que se situam. Estes modelos revelam-se num amplo campo de conhecimento e experiências, assentes num património histórico em parte catalogado mas necessitado de análises e difusão, em princípios dinâmicos de transformação urbana e por último como peças arquitectónicas que são objecto em determinados casos, passíveis de constantes remodelações e reutilizações.

As primeiras empresas responsáveis pela criação, construção e manutenção dos aproveitamentos dos rios Zêzere e Cávado constituíram-se em 1945, primeiro a Hidroeléctrica do Zêzere (HEZ), ainda no mesmo ano a Hidroeléctrica do Cávado (HICA) e três anos mais tarde, em 1948 a Hidroeléctrica do Douro (HED).

Reflectindo nos aproveitamentos hidroeléctricos realizados pela HICA,

observamos que os cinco aproveitamentos construídos remetem-nos para concepções distintas de ordenação das edificações, do espaço urbano e da envolvente natural. Pequenas povoações foram criadas em redor das centrais hidroeléctricas do rio Cávado e do seu afluente Rabagão, planeadas como lugares independentes dedicados à manutenção e desenvolvimento das centrais hidroeléctricas, no período entre 1945 e 1968, fase que engloba desde a criação da empresa até ao início da fusão de todas as empresas da rede primária na Companhia Portuguesa de Electricidade (CPE).

Expressão de uma nova arquitectura, os equipamentos juntamente com os aglomerados habitacionais situam-se na etapa mais marcante do Salazarismo. A sua condição marginal e a conjuntura ocasional em que surgiram possibilitaram um desenvolvimento arquitectónico que se questiona se teria sido possível noutras circunstâncias e em lugares de maior influência política e cultural, onde os edifícios construídos assumiam pela mão desses mesmos arquitectos, as linhas representativas da arquitectura estabelecida pelo regime.

Na HICA, a inexistência de arquitectos nos quadros da empresa abriu o convite a um atelier de arquitectura externo de forma a dar seguimento aos projectos de planeamento e execução dos bairros e equipamentos de apoio á barragem. Durante mais de uma década o arquitecto Januário Godinho assinou a maioria dos projectos para os diferentes escalões do rio Cávado, pequenos povoados urbanos para os operários e administradores do complexo, incluindo os equipamentos básicos para o seu funcionamento, como escolas, igrejas, pousadas, habitações, mercados, zonas de lazer assim como todos os equipamentos técnicos, exemplo das centrais, dos edifícios de comando e dos reservatórios de água.

Nas margens do Cávado criou-se uma obra moderna, caracterizada pelo sentido de aproximação ao lugar, pela interpretação dos elementos de construção e técnicas locais, anunciando preocupações de contextualização e de simbiose com

a natureza, inovadoras e distantes da arquitectura mais moderna e “funcionalista” que vigorava em quase toda a Europa. Uma obra que gerou novas formas de apropriação da natureza, modificando o sentido atribuído aquele espaço natural, contribuindo para o processo de electrificação da paisagem da vale do Cávado.

A paisagem torna-se um dos temas dominantes para a compreensão deste processo de construção territorial. O vocábulo *paisagem* citando Augustin Berque², assume na contemporaneidade a sua maior utilização, hoje podemos falar de paisagens urbanas, políticas, de guerra, a paisagem passou a ser pensada metaforicamente e não no seu sentido mais literal relativo a uma porção de território que se abrange num lance de olhos. Longe vão os tempos em que o termo era só e apenas associado á pintura como representação de um lugar numa tela alterando de visões românticas a realistas.

Na análise às paisagens urbanas e territoriais desenvolvidas para os cinco aproveitamentos da HICA³, constata-se na arquitectura o pragmatismo da sua concepção e a sensibilidade de Januário Godinho “à rusticidade da paisagem.”⁴ O arquitecto não procura mimetismos, é com naturalidade que assume o seu culto pelo “pitoresco” aliado à vontade dos promotores na estruturação da imagem do projecto, representação essa que congrega na compreensão do impacto que a arquitectura produzirá na construção da paisagem.⁵

2 Augustin BERQUE (org.), *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Seyssel, Editions Champ Vallon, 1994, p. 5.

3 As cinco centrais construídas foram Venda-Nova (1951), Salamonde (1953), Caniçada (1954), Paradela (1956) e Alto Rabagão (1964) das quais resultaram seis bairros. Os de Venda-Nova, Vila-Nova, Salamonde, Caniçada, Paradela e Pisões respectivamente.

4 José Augusto FRANÇA, *A Arte em Portugal no século XX, 1991-1961*, Lisboa, Editora Bertrand, 1991, p. 455.

5 André TAVARES, *Modernidade e Contradição. Duas obras de Januário Godinho em Ovar*. Porto: [ed. do autor], 2000. Prova Final de Licenciatura em Arquitectura apresentada à FAUP, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, p. 33.

O primeiro escalão a ser idealizado foi o de Venda Nova, e a necessidade de organizar um verdadeiro acampamento industrial, para os futuros trabalhos de construção, com uma ocupação de mais de 3000 pessoas entre operários, engenheiros e administradores, originou um urbanismo centrado na actividade das centrais hidroeléctricas. Criaram-se planos sectorizados para instalação dos vários participantes na elaboração e construção das infra-estruturas.

O projecto elaborado, de grande complexidade para a época, tinha por objectivo construir a barragem de venda Nova e conduzir as águas represadas ao longo de 4 quilómetros até à central de Vila Nova tendo o esquema uma capacidade de aproveitamento da energia das águas armazenadas com uma queda superior a 400 metros. A central e barragem foram terminadas em 1951, à qual lhe seguiram, as de Salamonde, Caniçada, Paradela e por último a do Alto Rabagão, ficando desta forma concluída a primeira fase do aproveitamento hidroeléctrico do Cávado e do seu afluente Rabagão.

Da construção das cinco centrais resultaram seis bairros projectados para a HICA onde, numa primeira análise aos planos elaborados, “...resulta a impressão de se apostar no reconhecimento do carácter específico de cada lugar para delinear as suas opções e acções”.⁶ A imagem dos desenvolvimentos urbanos propostos foi construída na observação directa sobre os locais a intervir anunciando um processo aberto na aproximação ao contexto. Nos cinco aproveitamentos Januário Godinho utiliza o esquema mais natural e experimentado neste tipo de intervenção, com as centrais sempre junto ao leito do rio e a colocação dos bairros, afastados, numa zona mais elevada com as habitações para dirigentes mais próximas aos equipamentos. O local escolhido para Vila Nova era o que apresentava maior irregularidade e declive do terreno e na planta é perceptível

6 Idem, Ibidem p. 75.

a concentração do programa na pequena mancha urbanizada de terreno. Numa primeira fase a construção assentou numa trama de caminhos que se estendiam sobre o território adaptando-se com grande liberdade de traçado às diferentes condições topográficas e dando lugar ao assentamento residencial. O grande declive existente ditou as directrizes para a implantação dos edifícios em redor das ruas sinuosas que acompanhavam a inclinação natural originando uma plataforma de nível onde assentavam as construções. Na fase inicial a pousada e o centro de actividades (CAT) apareciam em primeiro plano seguindo-se as habitações para dirigentes e engenheiros, associadas em grupos de dois. A secundarização das fachadas laterais e a existência de pequenos anexos garantiam às casas uma continuidade da frente construída, reforçando o sentido linear do conjunto e do perfil da rua. Numa segunda e terceira fase, implantaram-se as casas para os operários acompanhando a subida da encosta e definindo um aglomerado segundo “anéis” concêntricos que procuram uma melhor adaptação com a paisagem e com a orientação solar. As casas afastam-se das ruas e criam-se pequenos percursos pedonais desde da via principal.

Nos restantes bairros o traçado sinuoso foi sempre delineado pela forma do terreno. E se no bairro da Caniçada, encontramos uma configuração distinta da anterior, em forma de “U” consequência da forma do terreno e da sua ligação à estrada nacional, já em Salamonde e de forma mais evidente em Pisões, a menor inclinação do terreno foi explorada através da criação de uma “horizontalidade natural”⁷, essa “autêntica linha de liberdade humana sobre a terra” projectada utopicamente por Wright para Broadacre onde o Homem podia viver em contacto permanente com a natureza na individualidade da sua casa.

Em Salamonde as habitações difundem-se pelo terreno ocupando uma área de

7 David G. De LONG, *Frank Lloyd Wright and The Living City*, Vitra Design Museum, Skira editore, Weil and Rhein, 1998, p. 20.

terreno mais vasta, o acesso ao aproveitamento é marcado pelo pequeno edifício da capela, onde a estrada principal se bifurca para dar acesso ou ao bairro ou à central e edifício de comando. A separação entre as habitações neste último caso faz-se por pequenos percursos em cimento e pela própria vegetação existente, eliminando-se qualquer tipo de barreira e acentuando-se a relação entre os moradores e a vida em comunidade. Dada a implantação na margem esquerda do rio, os edifícios implantam-se voltados para o vale e não para a barragem. A pousada aparece agora no plano mais recuado após os dois núcleos de habitações. Na Caniçada fruto da forte relação com a estrada nacional, a implantação é criada em redor desta via que separa a capela, o restaurante, dormitório, a casa do engenheiro chefe e o CAT das restantes habitações colocadas a uma cota mais baixa.

As características formais da arquitectura desenvolvida por Januário Godinho para a HICA: a confrontação entre rural e urbano, a atenção pelo contexto local, o vernáculo, a expressividade das formas orgânicas ou o moderno, variavam em função do programa. Nos edifícios pertencentes ao território habitacional pode-se observar, em quase todos, as linhas principais que caracterizam a arquitectura doméstica de Godinho. Uma aparente aleatoriedade na implantação dispersa pelo território, embasamentos graníticos, a relação afastada com a rua, telhados de inclinação suave, um cuidado extremo na adequação da forma às condições naturais do terreno, aplicação de técnicas e materiais locais, uma arquitectura popular instintiva, de pequenas construções, de paredes grossas de granito, onde habitações se misturam com palheiros. No interior as divisões tradicionais associam-se a uma tipificação de um determinado modo de vida procurando através da homogeneização dos diferentes espaços, com áreas semelhantes uma grande flexibilidade de uso de acordo com a conveniência da cada família.

Já nos programas sociais, pousadas, escolas ou capelas manifesta-se a sua capacidade mais expressionista, recuperando as linguagens vernaculares e

orgânicas numa procura de renovadas e autênticas fontes de legitimação na arquitectura popular e no sentido comum. Nos projectos das pousadas observamos como explora as potencialidades paisagísticas associadas à criação de ambientes de grande fluidez e intimidade, assim como a aplicação de materiais e técnicas tradicionais articuladas com a utilização do betão.

Descendo as encostas encontra-mos a indústria de extracção hidroenergética, localizada na zona mais baixa junto ao leito do rio com uma lógica de concepção bem diferente, baseada na concentração volumétrica, na racionalidade do traçado e na grande dimensão das instalações. Uma convergência de dois mundos, cada um com a sua própria lógica. Um mesmo acto arquitectónico no desenho para a habitação e a indústria, onde a linguagem metafórica do orgânico alterna com a linguagem metafórica da máquina. Esta dualidade, entre uma visão continuada do território confirmada nas “casas semeadas na paisagem” e a antagónica afirmação do edifício tecnológico na paisagem, pode ser entendida nas palavras de Frank Lloyd Wright quando refere que o arquitecto é o desenhador da casa, construtor do caminho e da ponte, planeador da cidade e ao mesmo tempo agricultor.⁸

Consoante o carácter específico dos programas pré-estabelecidos para cada lugar o arquitecto fez corresponder uma solução distinta “...em perfeito equilíbrio entre classicismo e modernidade, indústria e natureza...,”⁹ onde “....resulta a impressão de se apostar no reconhecimento do carácter específico de cada lugar para delinear as suas opções e acções.”¹⁰

8 Frank Lloyd WRIGHT, *Autobiografia*, Madrid, El Croquis Editorial, 1998.

9 Josep Maria MONTANER, *Después del movimiento moderno, Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SA, 4ª edición, 1999, p. 84.

10 André TAVARES, *Modernidade & Contradição, Duas obras de Januário Godinho em Ovar*, Prova final de licenciatura em arquitectura, FAUP, 2000, p. 53.

A visão económica e industrial do vale do Cávado formou-se no encontro entre estes dois mundos aparentemente opostos e afastados, os habitantes e as centrais. O trabalho dos primeiros foi o motor da segunda e vice-versa. Dois mundos aparentemente independentes, dependentes inteiramente um do outro. Quando no início dos anos 60, a construção dos aproveitamentos hidroeléctricos do Cávado foram finalizados, novos “lugares” emergiram, lugares numa dimensão económica, social e cultural radicalmente diferente das cidades existentes no território Português. Lugares que durante a segunda metade do século XX desenvolveram uma nova identidade assente no trabalho e sobre a evolução progressiva de uma sociedade obrigada a confrontar-se com um horizonte de ideias e valores impostos que apesar dos profundos cortes e conflitos que o desenvolvimento industrial lhes criou, foi também o responsável pela sua apropriação da modernidade.

Os aproveitamentos hidroeléctricos representam um capítulo da história da arquitectura moderna Portuguesa que permanece impreciso onde a problemática da inserção na paisagem e num contexto natural atinge uma relevância difícil de alcançar noutra tipo de intervenções. As povoações e as centrais criaram uma relação dialéctica com a paisagem que é necessária explorar e definir recolocando novamente no mapa da arquitectura portuguesa estas obras que na sua época conheceram uma vasta divulgação mas que, de igual modo que as próprias “Vilas” foram precocemente esquecidas.

AS “DUAS MÃOS” DE JANUÁRIO GODINHO. UM TESTEMUNHO

NUNO PORTAS

Um breve testemunho pessoal sobre a personalidade e obra de Januário Godinho

1. Nos últimos anos da década de 50, integrando já o atelier de Nuno Teotónio Pereira e tendo começado a colaborar na revista *Arquitectura*, aceitei o encargo de fazer a “ponte” com o Norte do País.

Assim, o Nuno Teotónio Pereira recomendou-me ao Fernando Távora com o qual tinha, como se sabe, contactos próximos, pelo menos desde o Inquérito à *Arquitectura Popular*, e ambos me sugeriram que procurasse o Januário Godinho e visse as suas obras mais recentes e as mais antigas.

Estes detalhes pessoais só têm interesse para se perceber como era difícil, nesse tempo, chegarmos, em Lisboa, ao conhecimento dos autores nortenhos.

Januário Godinho recebeu-me da melhor maneira: marcou um almoço de sarrabulho em Famalicão e levou-me a ver uma casa que tinha feito para um industrial, à qual se chegava fazendo em carro uma larga curva do caminho à volta de uma grande árvore e que terminava no pórtico da casa, também em curva: uma emoção!

Não era a primeira obra deste arquitecto que me emocionava: tinha antes

espreitado o interior da lota de Massarelos (ainda dos 30s) projectada para a OPCA, empresa de obras públicas dirigida pelo seu irmão engenheiro. A lota de Massarelos é um espaço interno invulgar pela estrutura e pela iluminação diurna, seguramente a mais bela depois da garagem do Comércio do Porto. E a propósito desta última, é interessante recordar que Godinho e Losa eram (em 1929) jovens colaboradores de Rogério de Azevedo. Não me admiraria que Rogério de Azevedo lhes “entregasse” o projecto da garagem enquanto o patrão se dedicava... à sede, cuja frente dava para a Avenida dos Aliados..., como faria, a seguir, também com Januário (segundo me contou) no ante-projecto da Pousada do Marão: “fazes o esboceto numa semana e pago-te a viagem ao estrangeiro” (que Januário Godinho queria fazer)!

Mas voltemos à Casa Oliveira, a que tínhamos chegado à volta da árvore e da curva de uma das faces do U, a da sala, em que a casa se desdobra e de onde arrancam os dois lados que fazem o pátio em trapézio: de um lado, a ala dos quartos, servida por uma galeria ou varanda exterior corrida, abre para o pátio, enquanto, do lado oposto, um telheiro semi-aberto enquadra a paisagem longínqua.

Olhando mais de perto, os revestimentos, madeiras, beirais... podiam ser vistos nas Pousadas do tempo de António Ferro –, mas se fossem retirados os postigos e adereços, estaríamos perante uma obra-mestra escondida, que bebia memórias *wrightianas*, empiristas ou simplesmente do nosso vernacular. Percebi, então, porquê o jovem autor da Igreja das Águas (Penamacor, 1949-50) ou o da Casa de Ofir (1957), podia admirar estas obras marcadas pelo ecletismo – ou pelo hibridismo das referências.

O ambiente político e as opções arquitectónicas têm relações menos lineares ou unívocas do que por vezes se pensa e escreve. As pressões, (sobretudo) estilísticas, das encomendas públicas nos anos 30, 40-50 ou 60, tiveram matizes – da cumplicidade à censura – muito diferentes e houve excepções geográficas e temáticas notórias, como aliás aconteceria noutros países europeus de limitadas liberdades. E não só.

2. Nessa mesma visita à obra de Famalicão, Januário Godinho explicou, ao então jovem crítico, a sua própria estratégia profissional e que, em palavras suas, se resumia em “obras da mão esquerda e da mão direita”, conforme os graus de limitação contextual decorrentes dos programas e da expressão arquitectónica. Assim, a Câmara de Famalicão estava no primeiro grupo (como os Palácios da Justiça), e as Pousadas das hidroeléctricas no segundo. E a Casa Oliveira, objecto da visita? Essa, apesar dos adereços, seria, sem dúvida, do primeiro. A sua interpretação das diferenças não estava tanto no “visual” moderno e não-moderno, mas no grau de interpretação pessoal dos programas, e na convencionalidade do significado dos espaços internos e exteriores. E esclarecia-me que a competência construtiva e o respeito pelas expectativas do cliente, público ou privado, estavam à partida à frente da ortodoxia da linguagem visual que se viesse a adoptar.

Recorrendo muito esquematicamente ao triângulo vitruviano, diria que a diferença entre as duas mãos não estava nos vértices “firmitas” e “utilitas”, mas sobretudo no vértice “venustas” – mais retórico ou convencional numa das mãos, mais livre ou inovador da linguagem espacial e figurativa..., ou simplesmente decorativa. Aliás a sua geração e as anteriores deixaram esse legado de ambiguidade e polissemismo: Ramos, Segurado, Cristino, Jacobetti, Pardal, Cotinelli, Nuno Marques da Silva, Rogério ou Porto. Aliás, só nos anos 50-60 seria mais visível o consenso modernista na dominante franco-brasileira – e por pouco tempo, como sabemos e vivemos: os “regionalismos críticos” intrometeram-se nessa ortodoxia, sem ser preciso esperar pelos excessos “posts” do fim da década. Mas também não evitaram o retorno recente a formalismos simplificadores em que os efeitos volumétricos se sobrepõem às espacialidades – sejam internas ou da vida colectiva.

3. Januário Godinho – mais do que Viana ou Losa para não sair do ambiente portuense – tinha a diferença cultural, talvez como o caso Keil em Lisboa, de ter conhecido os países onde a modernidade se adjectivava de empirista ou

regionalista (de Asplund e Dudok a Häring) ou a criatividade incessante de Aalto e F. L. Wright... Senão o ecletismo depurado de Perret e Plecnik ou Sharoun..., para não falar dos focos mais mediterrânicos, como Libera ou Ridolfo e Coderch.

Este conhecimento viajante permitiu-lhe perceber o que era essencial e perene, e o que era subsidiário ou variável com os diferentes contextos e lugares – desde que a estrutura dos espaços tivesse a forma justa e durável.

A longa obra de Januário – talvez o menos estudado dos arquitectos da “revisão” do modernismo centro-europeu (e brasileiro) – foi multi-facetada e polissémica como a dos colegas que atrás lembrei e merece uma interpretação que faça ressaltar as constantes ou permanências subjacentes às variações de tempo e lugar: dos clientes, das circunstâncias geográficas ou referências formais. Roupagens que, não deixando de ser significativas aos níveis correspondentes, podem dificultar a percepção dos valores que as suportam.

As ambiguidades ou contradições evidentes, da sua geração, e não só, justificam uma descodificação paciente que traga à tona as intenções e os valores mais profundos. Como já se fez com Lino, Ramos, Viana, Losa ou Keil.

LEITURAS DO
MOVIMENTO MODERNO
PORTUGUÊS

UMA ESCOLA CHAMADA SALAZAR?

JORGE CUNHA PIMENTEL

Tendo realizado um número significativo de projectos num período relativamente curto e em que, tal como nas obras de muitos dos arquitectos da sua geração, “é particularmente sensível a diversidade de maneiras e uma surpreendente versatilidade de linguagens, o caso de Rogério de Azevedo chega a ser perplexante”¹.

Com uma carreira marcada pela encomenda privada na cidade do Porto, por obras públicas no norte do país (nomeadamente no distrito de Viana do Castelo, na Póvoa de Varzim e na Vila de Alijó) e por projectos realizados no âmbito do Ministério das Obras Públicas e do SPN/SNI e executadas através da DGEMN, a sua obra caracteriza-se pela recusa da modernidade como único paradigma que inspira a procura estética, visível tanto no edifício Sede do Jornal *O Comércio do Porto* (projectado entre 1926 e 1930, expressando a intenção de modernizar o ecletismo classicizante da sua formação) como na Garagem d’*O Comércio do Porto* (projecto aprovado em 1932, “com um magnífico sentido de massas, uma

1 Pedro Vieira de ALMEIDA, José Manuel FERNANDES, *História da Arte em Portugal, Vol. 14 – A Arquitectura Moderna*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986, p. 121.

exploração formal de grande coerência e manifesta força plástica"², confrontado tradição e inovação), e continuada na Creche d'O *Comércio do Porto* (de 1930), no edifício dos CTT de Viana do Castelo, num gaveto da Av. Dos Combatentes da Grande Guerra (concluído em 1933, e anterior ao Plano Geral de Edificações), ou mesmo no Edifício Maurício-Rialto (1941-1945), também no Porto. Todos eles edifícios em zonas centrais nas diferentes cidades.

Conciliando desejo criativo com ofício, “arte e política, classicismo e modernismo, restauro e inovação, provincianismo e internacionalismo”³, o arquitecto, professor, historiador e musicólogo Rogério de Azevedo marcou igualmente a sua obra com a pesquisa de uma linguagem para a arquitectura em que lugar, tradição e história se conjugam, visível nos Projectos-Tipo Regionais para as escolas primárias do centro e norte do país (1933-35, normal e erradamente muitas vezes referidas e confundidas como as Escolas dos Centenários), na Escola-Cantina Salazar, em Santa Comba Dão (1938), nas Pousadas Regionais do Marão, Serém e Serra da Estrela (todas com projectos de 1939, mas só concluídas durante a década de 40 e normalmente referidas como Pousadas do SNI), e no Hotel Infante de Sagres (1945), onde o figurino nacionalista surge já como tendo sido assumido.

Rogério dos Santos Azevedo (1898-1983) ingressou no curso de arquitectura da Escola de Belas Artes do Porto em 1912. Concluídos os estudos em 1917, iniciou o tirocínio no escritório do Arquitecto Marques da Silva (1869-1947), seu professor e mestre de quem recebeu uma forte formação *Beaux-Arts*.

Em 1920 foi um dos fundadores da Sociedade dos Arquitectos do Norte e, com a reforma do ensino artístico, voltou à Escola de Belas Artes, matriculando-se no curso especial da nova organização, que concluiu em 1922.

Terminando a sua colaboração com o Arq. Marques da Silva, Rogério de

2 *Idem*.

3 Teresa FONSECA, “Rogério de Azevedo, 1898-1983”, in *Desenho de Arquitectura*. Porto: UP, 1987, p.54.

Azevedo montou escritório, em 1926, associando-se ao Arq. Baltazar de Castro que também assina grande parte dos seus projectos.

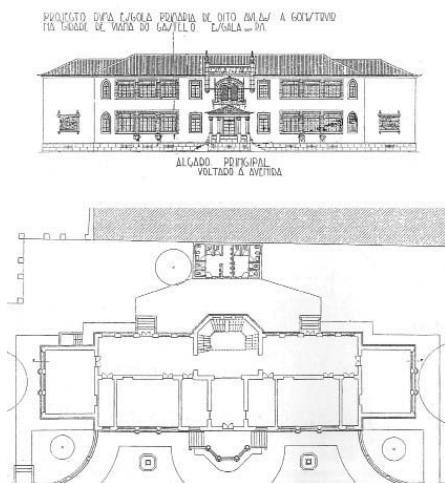
O Arq. Januário Godinho foi tirocinante no escritório, entre 1930 e 1933, e colaborou nomeadamente nos projectos: Urbanização do Gerês (1930) e Escola Cantina “José Rufino” em Alijó (1930-31).

Em 1936 ingressou, por convite da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN), no quadro da Direcção dos Monumentos Nacionais, no Porto, onde permaneceu até 1940, ano em que saiu para ocupar o lugar de Professor da 8ª cadeira – Desenho arquitectónico, construção e salubridade das edificações – do Curso de Arquitectura da Escola de Belas Artes do Porto. A cadeira tinha sido regida pelo Arq. Marques da Silva.

A partir do final dos anos 50, dedicou-se aos estudos histórico-arqueológicos tendo no *Boletim Cultural*, editado pela Câmara Municipal do Porto, o lugar privilegiado para a sua publicação.

Desde muito cedo Rogério de Azevedo acompanhou a actividade de intervenção nos monumentos nacionais desenvolvida por Baltazar de Castro (seu amigo e colega de escritório e um dos principais responsáveis pelas acções de restauro desenvolvidas pela DGEMN na primeira metade do século XX) conjuntamente com o grupo de intelectuais cujo trabalho era divulgado pela revista *Ilustração Moderna* (1926-1932) editada no Porto pelo fotógrafo Marques Abreu, e que se constituiu numa plataforma de divulgação das múltiplas iniciativas desenvolvidas a favor dos monumentos pré-românicos e românicos no norte do país.

Do grupo faziam parte o Dr. Alfredo de Magalhães (antigo Governador Civil de Viana do Castelo, então Ministro da Instrução Pública, de 1926 a 1928, e Director da Faculdade de Medicina do Porto, 1923-1928), o Arq. Adães Bermudes (Director do Serviço de Monumentos Nacionais da Direcção-Geral das Belas Artes, 1926-1929), o Eng. Gomes da Silva (Director-Geral da DGEMN desde a sua criação, 1929), o Arq. José Vilaça (responsável por muitos dos projectos de reconstituição de monumentos divulgados pela revista) e o arqueólogo Cónego Aguiar Barreiros, entre outros.



Escola Central de Viana do Castelo. Rogério de Azevedo / Baltazar de Castro. Projecto. Alçado principal e planta do primeiro piso, 1930.

Desenhos publ. in José Pedro Martins BARATA (org.); José Manuel Pedroso BOTAS (org.) – *Património escolar português: preservação e salvaguarda*. Lisboa: Ministério da Educação, 2003, p. 16.

Com a criação em 1929 da DGEMN as construções escolares passaram para a sua competência. Entre os projectos com que os serviços iniciaram a sua actividade encontra-se uma série de oito edifícios escolares do distrito de Viana do Castelo, conhecidos como *Escolas Dr. Alfredo de Magalhães*⁴, cuja construção foi autorizada em 1927. Na sua maioria são edifícios muito ricos em pormenores de acabamentos, apresentando todos diferenças no seu traçado e um número variável de salas de aula. Rogério de Azevedo realizou, em autoria conjunta com Baltazar de Castro, o projecto da Escola Central de Viana do Castelo (1928-30). Situada na Av. Dos Combatentes da Grande Guerra, então uma nova artéria

⁴ São assim designadas porque a sua construção foi autorizada em 1927 pelo então Ministro da Instrução Pública, Dr. Alfredo de Magalhães, antigo Governador Civil de Viana do Castelo (1911) e ele próprio natural do Minho.



Escola Primária de Lourosa, Oliveira do Hospital. Vista, 1930. Foto publ. in *Ilustração Moderna*, 7º ano, n.º 58, Novembro/Dezembro de 1932, p. 502.

Rogério de Azevedo/Baltazar de Castro. Projecto. Planta, 1930. Ass., dat.. Desenho publ. in Maria Filomena BEJA, *Muitos Anos de Escolas: Vol. 1 - Edifícios para o Ensino Infantil e Primário até 1941*. Lisboa: Ministério da Educação e Cultura/Direcção-Geral dos Equipamentos Educativos, Centro de Documentação e Informação, p. 224.

e montra da cidade, com dois pisos e 8 salas de aula, apresenta um carácter revivalista com decorações neo-manuelinas. Dos mesmos arquitectos são ainda as Escolas de Fonte Grossa, Portuzelode (1930), de Lanheses (1930-31) de Vila-Mou (1930), de Alvarães (1930) e de Gandra (1930), que se incluem nesta série de edifícios.

Com a destruição da Escola Primária, motivada pela necessidade de libertar a Igreja de Lourosa (Oliveira do Hospital) de todas as construções anexas para a realização de sondagens e estudo para a sua reconstituição, trabalhos iniciados por ordem do Dr. Alfredo de Magalhães e profusamente acompanhado pela

revista *Ilustração Moderna*⁵, o Eng. Henrique Gomes da Silva (Director-Geral da DGEMN) encomendou o projecto da nova escola a Rogério de Azevedo, ficando Baltazar de Castro (Director do Monumentos do Norte) responsável pela direcção da construção.

Este projecto com corpos escalonados organizados segundo dois eixos ortogonais, um corpo central de articulação dos espaços, recreio coberto na concavidade da composição volumétrica, virá a ser repetidamente utilizado por Rogério de Azevedo, com variações, introduzindo alterações na implantação e nos elementos de fachada.

Nos primeiros anos da década de 30 o regime procurou implantar-se na sociedade rural, onde a realização de melhoramentos locais assumia uma grande importância⁶. Foi estabelecido um esquema de articulação entre o Ministério das Obras Públicas e o da Instrução⁷, distribuindo as competências na construção escolar e remetendo para as autarquias, e para as populações, uma comparticipação nas obras de 50% do seu valor. Esta política inviabilizava muitas das aspirações das populações em pequenas povoações. Desta forma, nas localidades com certo poder de influência, e à margem do levantamento de necessidades realizado pelo Ministério da Instrução⁸, construíram-se alguns edifícios escolares (projectos especiais).

É neste contexto que surge, entre outros, o estudo para o edifício em gaveto da Escola Primária de Barrô, Águeda (1930), substituído no ano seguinte por um

5 “Melhoramento importante”, in *Ilustração Moderna*, N.º 46, Agosto de 1930, 5º ano, pp. 191-192; “Uma Escola em Lourosa”, in *Ilustração Moderna*, N.º 58, Novembro/Dezembro de 1932, 7º ano, pp. 502-503.

6 O Decreto n.º 19.502, de Março de 1931 (publicado em 24/3/31), definia a política de *Melhoramentos Rurais*, estipulando um regime para a *Construção, reparação e adaptação de estradas e escolas*, permitindo a atribuição de subsídios do Orçamento Geral do Estado.

7 Decreto n.º 21.697, de 19 de Setembro de 1932 (publicado a 30/9/32).

8 Em 1928 o Ministério da Instrução Pública tinha organizado uma carta escolar destinada a indicar as escolas existentes e a definir a localização das escolas a construir, número de salas de aula e zonas de influência de umas e outras.



Escola Primária e Cantina de Alijó. Rogério de Azevedo/Baltazar de Castro. Projecto. Alçado principal e planta piso térreo, 1930. Ass., dat.. Desenhos publ. in Maria Filomena BEJA, *Muitos Anos de Escolas: Vol. 1 - Edifícios para o Ensino Infantil e Primário até 1941*. Lisboa: Ministério da Educação e Cultura/ Direcção-Geral dos Equipamentos Educativos, Centro de Documentação e Informação, pp. 218 e 220.

projecto mais simples e de execução mais barata⁹.

Muitos dos edifícios escolares foram construídos por iniciativa popular, outros doados (ou comparticipados) por beneméritos mais ou menos altruístas. Este gesto foi incentivado pelo Estado¹⁰ que concedia aos doadores de edifícios o direito de indicarem a(s) pessoa(s) para a primeira colocação de professores no(s) lugar(es) criado(s) para o funcionamento da escola. Fazendo-se obedecer a construção dos edifícios às normas técnicas e pedagógicas vigentes, a DGEMN vistoriava e dava parecer sobre as mesmas antes da sua doação ser aceite, havendo

9 Da mesma altura, e com destino idêntico, é o projecto que Rogério de Azevedo (com Baltazar de Castro) desenvolveu para a Escola Primária do Soajo, Concelho de Arcos de Valdevez (1931). Do projecto inicial de um edifício de 2 pisos, com 6 salas de aula (uma destinada ao ensino infantil) e uma sala de professores, só foi construído o piso térreo. Apenas com 4 salas, sem a infantil, começou a funcionar em Outubro de 1939. Tratou-se de um projecto especial, com a preocupação da sua integração no ambiente serrano, de construção robusta em granito.

10 Decreto n.º 19.531, de 30 de Março de 1931.



Escola Primária e Cantina de Alijó. Fotos durante a construção.
DGEMN, DSID. IPA nº PT011701010022, Fotos 551915, 551914, 551913 e 551916.

por todo o país exemplos destas “escolas de tipo indefinido”¹¹, construídas segundo o gosto e as possibilidades dos seus doadores.

Foi para ser construído num terreno de gaveto, doado por um benemérito da terra, que Rogério de Azevedo desenvolveu, com a colaboração de Januário Godinho, o projecto da Escola-Cantina “José Rufino”, em Alijó (1930), primeira a ser construída no país.

Uma arquitectura articulando diversas formas poligonais, feita de granito e ferro (caixilharias e pormenores das portas), pesada e em diálogo com os materiais e a paisagem transmontana, primeiro de outros edifícios (Pousada e “Abrigo dos Pequenininos” da Misericórdia de Alijó, 1933) por ele realizados para a mesma

11 Filomena BEJA, et ali, *Muitos anos de escolas: vol. I – Edifícios para o ensino infantil e primário até 1941*. Lisboa: Ministério da Educação/Direcção-Geral de Educação Escolar, Centro de Documentação e Informação, 1990-1996. p. 217.

Avenida *nova* onde se virão a concentrar os novos equipamentos e serviços da Vila.

Também de 1933, por encomenda da Câmara Municipal do Porto, é o projecto de outro Abrigo dos Pequenininhos, a Creche e Dispensário da Praça da Alegria, Fontainhas, no Porto. Com jardim próprio e assente numa plataforma elevada que se desenvolve em dois patamares, a creche apresenta também um balneário com piscina numa esplanada virada ao rio e um consultório médico anexo no extremo oposto.

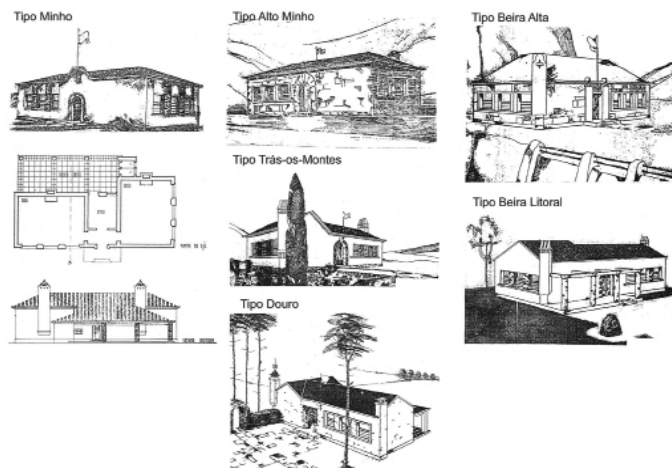
Tendo verificado que o recurso a projectos especiais representava um considerável atraso e encarecimento das obras, e pretendendo um tipo de arquitectura diferente da concebida pela Repartição das Construções Escolares, os serviços da DGEMN procuraram, pelos seus próprios meios, obter novos projectos que pudessem ser aplicados na construção de novas Escolas Primárias Oficiais a serem construídas em série. Desde 1932 que existia na DGEMN uma secção de arquitectura, chefiada pelo Arq. Guilherme Rebello de Andrade, com esse objectivo. Desse trabalho resultou a apresentação de uma *Memória*, em 1933, em que eram definidos os vários conceitos – entre eles o da regionalização – a que deveriam obedecer os edifícios escolares a construir em série pelo governo: os projectos deveriam ser concebidos “de harmonia com as características da arquitectura regional, impostas, não só pela aplicação dos materiais próprios dessas regiões, como também pelas variações do clima”¹².

Para a concepção das plantas foram estabelecidas três condições principais:

“1ª - Com a planta de uma escola para um ‘logar’ escola-unidade, resolver as plantas das restantes escolas, para efeitos de facilitar ampliações futuras.

2ª - Conceber essas plantas a poder-se aproveitar todos os terrenos seja qual for a exposição a Norte.

12 *Ante-projecto do Plano Geral de Tipos-Regionaes de Escolas Primarias Oficiais a Construir em Série – Memória*. Lisboa, 14 de Dezembro de 1933, p. 1. Processo de Expediente-Geral, da DGEMN – Arquivo da DGCE.



Rogério de Azevedo. Projectos-Tipo Regionais, duas salas. Perspectiva, planta e alçado posterior do Tipo Minho. Perspectivas dos Tipos Alto Minho, Trás-os-Montes, Douro, Beira Alta e Beira litoral, 1933-35. Desenhos publ. in Maria Filomena BEJA, *Muitos Anos de Escolas: Vol. 1-Edifícios para o Ensino Infantil e Primário até 1941*. Lisboa: Ministério da Educação e Cultura/Direcção-Geral dos Equipamentos Educativos, Centro de Documentação e Informação, 1990, pp. 246-264.

3ª - ‘Standardisação’ da construção das escolas, por grupos, mesmo que nesses grupos entrem escolas de diferentes números de ‘locares’¹³.

Este documento veio a constituir a base de trabalho para os novos projectos-tipo regionais começados a desenvolver desde logo pelos arquitectos Raul Lino e Rogério de Azevedo, e que foram superiormente aprovados em 1935.

Para os distritos do Norte e Centro os projectos foram da responsabilidade de Rogério de Azevedo que fundamentou o predomínio da aplicação de granito, assim como das variantes de tijolo, xisto e outras pedras.

Tendo tido muito provavelmente o projecto da Escola de 2 salas de aula de

¹³ *Idem*, p. 2.

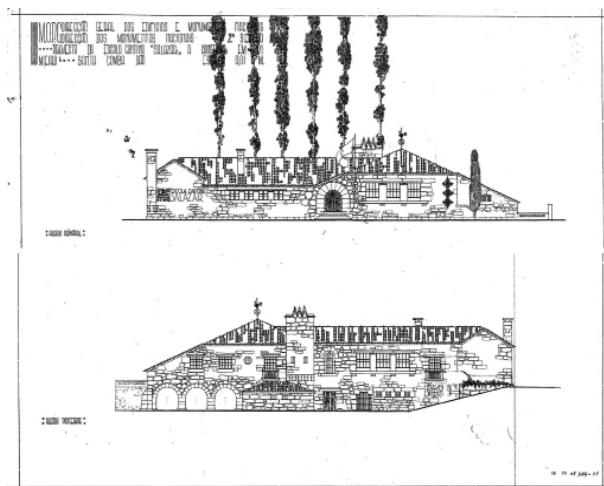
Lourosa (Oliveira do Hospital), desenhado em 1930, como modelo base de trabalho, simplificando quer a sua estrutura quer a circulação entre espaços, as plantas foram repetidas para cada solução, encontrando-se os aspectos regionais de arquitectura agrupados em seis tipos (30 soluções): Minho (tijolo) – soluções para 1 sala, 2 salas sobrepostas, 2 salas térreas, 3 e 4 salas; Alto Minho (cantaria de granito); Douro (cantaria de granito); Beira alta (cantaria de granito); Beira Litoral (cantarias); Trás-os-Montes (xisto) – as mesmas soluções para todos.

Com a elaboração de um mapa de orçamentos para todas as soluções, algumas escolas começaram a ser construídas em resposta a pedidos atendidos caso a caso, segundo o critério da necessidade local, não havendo um programa global de empreendimentos.

Só em 1938, com o Eng. Duarte Pacheco de volta ao cargo de Ministro das Obras Públicas, o processo das escolas-tipo regionais foi relançado. Pretendia-se começar a construção de edifícios para escolas primárias no âmbito de um grande plano geral de realizações. Por tal razão foi expressamente proibida a construção de novos edifícios até à aprovação do plano geral que estava a ser ultimado, admitindo-se como única excepção a construção de escolas primárias nos agrupamentos de casas económicas, nomeadamente no Porto e em Braga. Era ainda consentida a conclusão de 230 escolas primárias já em construção, listadas em documento posteriormente publicado¹⁴. Na sua maioria de uma ou duas salas de aula, algumas eram projectos-tipo regionais, outras, mais antigas, eram projectos especiais, projectos da DGEMN e projectos da Repartição das Construções Escolares.

A interdição de construção de novos edifícios de escolas primárias só viria a ser levantada em 29 de Julho de 1941, com um despacho do Presidente do Conselho, onde as condições de execução do Plano dos Centenários eram definidas. Equipas da DGEMN seriam as responsáveis pela execução dos trabalhos e nem Rogério

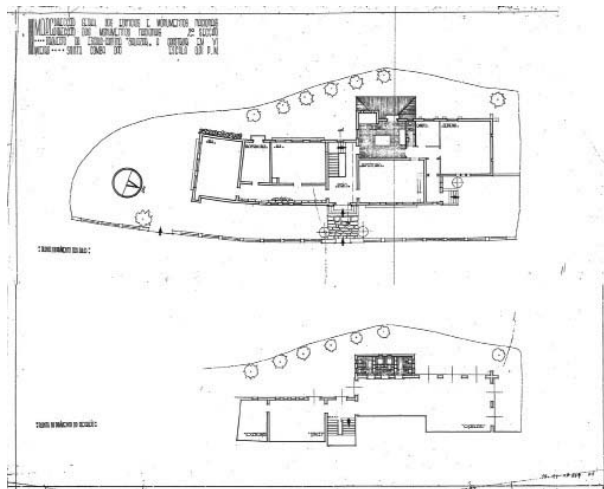
14 Decreto-Lei n.º 29011, de 19 de Setembro de 1938, *Diário do Governo*, I Série, n.º 218.



Escola-Cantina Salazar, Vimieiro, Santa Comba Dão. Rogério de Azevedo. Projecto. Alçados principal e posterior, 1936. N/ass., n/dat..

IHRU: SIPA. IPA nº PT021814080009. Desenhos 009487 e 009489.

de Azevedo nem Raul Lino viriam a ter qualquer participação na elaboração dos projectos das Escolas dos Centenários. Com as mudanças de orientação pedagógica (nomeadamente a separação dos sexos) e a necessidade de controlar custos foram sendo casualmente ensaiadas várias modalidades de geminação dos projectos-tipo pelos serviços. Para edifícios com mais de uma sala de aula Raul Lino desenhara plantas com dois eixos paralelos, Rogério de Azevedo desenhara plantas com dois eixos ortogonais, ficando assim comprometida a possibilidade de uma imagem uniforme e reconhecível em todo o país. Os novos edifícios-tipo (Projectos-tipo das Escolas do Plano dos Centenários), aprovados em 1944, baseavam-se nos projectos-tipo regionais de 1935 mas “a introdução de outros conceitos e requisitos modificaria, e diluiria, a linguagem expressa pelos dois



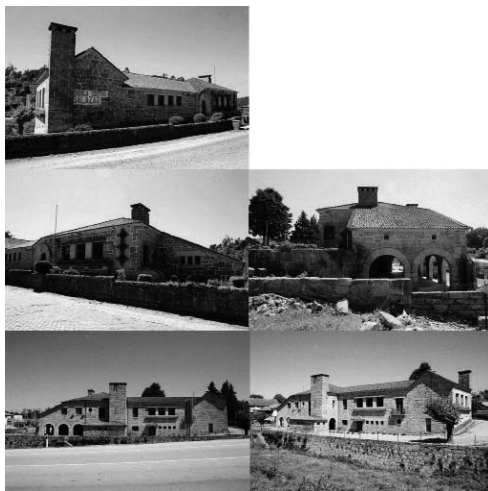
Escola-Cantina Salazar, Vimieiro, Santa Comba Dão. Rogério de Azevedo. Projecto. Plantas dos pavimentos das aulas e do recreio, 1936. N/ass., n/dat..
IHRU: SIPA. IPA nº PT021814080009.

arquitectos”¹⁵, alterando profundamente o carácter muito próprio dos edifícios dado pelos traços de Rogério de Azevedo e de Raul Lino e reduzindo-os a *contentores* empilhados.

O projecto especial da Escola-Cantina Salazar (Santa Comba Dão, Vimieiro, Viseu), datado de 19 de Março de 1938, foi um dos que viu autorizada a sua conclusão. A par da Escola Masculina de Santa Comba Dão¹⁶ este foi o segundo projecto de Rogério de Azevedo (com Baltazar de Castro) para a aldeia onde nasceu Oliveira Salazar.

15 Filomena BEJA, et ali, *Muitos anos de escolas: vol. I – Edifícios para o ensino infantil e primário até 1941*. Lisboa: Ministério da Educação/Direcção-Geral de Educação Escolar, Centro de Documentação e Informação, 1990-1996. p. 283.

16 Escola primária de 7 salas de aula, gabinetes e cantina. Com projecto de 1932, e iniciada a sua construção dois anos depois, aproveitava a antiga Escola Conde de Ferreira. Baltazar de Castro presidiu à comissão fiscalizadora das obras.



Escola-Cantina Salazar, Vimieiro, Santa Comba Dão. Vistas actuais.
IHRU, SIPA. IPA nº PT021814080009. Fotos 015502, 015503, 015496, 015499 e 015500.

Edificada em 1946 por iniciativa de um grupo de beneméritos, a escola encontra-se numa zona peri-urbana, implantada a meia encosta, adaptando-se à morfologia do terreno que apresenta um declive acentuado. Construída em granito e apresentando uma planta rectangular, composta e irregular, e uma disposição horizontal das massas, é constituída por volumes e cobertura de telhados diferenciados, arcadas no pátio de recreio coberto e uma relativa ausência de elementos de decoração, oferecendo no entanto dois rostos. O alçado principal refere em continuidade os projectos das escolas-tipo regionais, sendo que a extensão do alçado e a articulação dos volumes se encontra reflectida no beiral da cobertura. Já o alçado posterior, com algum distanciamento e liberdade criativa em relação à imagem dos tipos regionais, e tirando partido do declive, do espaço de recreio e da disposição das salas de aula, apresenta uma composição quase orgânica, forte e profundamente expressiva da relação entre massas e aberturas.

Se é verdade que a partir de certa altura houve da parte institucional, através dos programas-regulamentos, um condicionalismo nacional-regionalista político, também é verdade que Rogério de Azevedo desde muito cedo, e antes de qualquer condicionamento político, tinha assumido outras prioridades na sua forma de pensar a arquitectura.

Se os programas no final da década de vinte e início da de trinta, dando por vezes seguimento a programas anteriores e fundamentando-se (ou justificando-se) em necessidades de ordem prática e económica, muitas vezes partindo da iniciativa local, puderam condicionar a expressão individual dos autores, Rogério de Azevedo não se terá sentido condicionado ou pressionado, respondendo de forma genuína aos trabalhos que lhe foram encomendados, encontrando neles convergência com as suas preocupações e valores.

Em artigo de homenagem no centenário do nascimento do Arq. Marques da Silva, e talvez também se referindo a si próprio, Rogério de Azevedo escreveu que “era a originalidade da criação que ele respeitava em cada um” já que “entendia que o espírito não tem limites que o coarctem e que a tradição não é estagnação mas continuidade na pesquisa para encontrar o termo válido da renovação. A tradição é uma herança que veio até nós e reclama acrescentamento para os que hão-de vir”¹⁷.

Esta vontade de renovação, que Rogério de Azevedo refere, está presente na sua obra desde os primeiros projectos, num processo de conciliação entre modernidade e tradição, sem que com isso haja da sua parte uma qualquer atitude política ou militante. Nem há nele qualquer compromisso ou um combate ao “desenvolvimento de tendências tidas como dissolventes do ‘espírito-nacionalista’”¹⁸. Há, isso sim, uma livre interpretação do modernismo, articulada

17 Rogério de AZEVEDO, “Mestre Marques da Silva”, in *O Tripeiro*, VI Série, Ano IX, n.º 11, Novembro de 1969, p. 343.

18 Maria de Fátima Alves SALES, *Januário Godinho na Arquitectura Portuguesa (1910-1990) – ou a outra face da modernidade*. Dissertação de Doutoramento em Arquitectura, Universidad de Valladolid, 2000, p. 395 [texto policopiado].

à volta do lugar, da arquitectura tradicional portuguesa e da história.

JOÃO ANDRESEN: TEMPO E PROJECTO

MIGUEL MOREIRA PINTO

Membro fundador da ODAM e docente de Urbanismo na ESBAP, onde se formou em 1948, João Andresen (1920/1967) desenvolve nas décadas de 50 e 60 uma obra de descomplexada experimentação, repartida entre a afirmação dos valores difundidos pelos CIAM e o peso da tradição local, numa aproximação ao que em determinado momento designou de *Tempo Português*¹.

Síntese das interrogações e hipóteses que a sua morte prematura deixa em aberto, esta ideia-chave, que Andresen nunca esclareceu em rigor e de que se encontram sinais diversos no seu trabalho, admite interpretações circunstancialmente distintas em função do momento, das propostas e dos textos que têm no seu trajecto uma influência e impacto particulares: *Espaço, Tempo e Arquitectura: o Desenvolvimento de uma Nova Tradição*, de Sigfried Giedion, *A Cultura das Cidades*, de Lewis Mumford ou *A Desumanização da Arte*, de José Ortega y Gasset.

¹ Cristiano Moreira, “João Andresen 1920/1967”, *Desenho de Arquitectura, Património da ESBAP e da FAUP*, Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1987, pp. 94.

1. Sugestiva e ambígua, não pode, antes de mais, deixar de se relacionar esta noção com o *Espírito do Tempo* (*Zeitgeist*) consagrado pelo Movimento Moderno: perspectiva segundo a qual a uma nova época, que se associa ao desenvolvimento sem precedentes da ciência e tecnologia, deverá corresponder necessariamente uma nova tradição cultural, exigindo-se à arquitectura e ao arquitecto a profissão de fé do seu momento histórico, a declaração enfática da sua actualidade, a tradução e narração das circunstâncias exactas do seu tempo, em que a indústria e a máquina se assumem como referência e modelos incontestáveis. É, de uma maneira geral, esta a visão (e os seus paradigmas formais) de que os autores portugueses se servem na arremetida contra os historicismos e falsos regionalismos e que no Congresso de 1948 reclamam como sua.

Em 1951 é esta a perspectiva subjacente à exposição da ODAM em que se reafirma: “Os nossos edifícios são diferentes dos do passado porque vivemos num mundo diferente”, e em 1956 Andresen fundamentava o seu projecto para o Monumento ao Infante D. Henrique com base no pressuposto de incessante progresso e actualização: “*Novas Épocas, Novas Técnicas, Novas Formas*”, para propor uma solução que pretendia ser uma expressão e afirmação da sua contemporaneidade, louvando o conhecimento que tornava possível a sua execução.

Ilustrado com uma imagem de uma das pontes de Robert Maillart², este discurso remete de imediato para o mais célebre texto de Giedion que em *Espaço, Tempo e Arquitectura*, de 1941, constrói uma narrativa legitimadora do Movimento Moderno como tendência inelutável, na medida em que se associa a um desenvolvimento teleológico da história e a um determinismo que, em ruptura com o passado, supõe a correspondência estrita entre um produto cultural e as condições específicas da sua época.

Para Giedion a arquitectura moderna decorria do progresso técnico e científico,

² Tema de um dos capítulos de *Espaço, Tempo e Arquitectura*, e nas quais se inspiram projectos de Andresen como o primeiro estudo prévio da Pousada de Valença.



Monumento ao Infante D. Henrique. Arquivo Arq. Cristiano Moreira

em particular, da revolução óptica e perceptiva operada pela Física com a descoberta do *Espaço-Tempo*, amplamente explorado pelo Cubismo. Com a abolição do ponto de vista único entende que a arquitectura conseguiu tornar realidade a interpenetração entre os espaços interior e exterior, e entre diferentes níveis, e foi capaz de integrar o movimento na sua concepção³.

2. Em Giedion, pode no entanto, encontrar-se uma definição possível da noção de um *Tempo Português* quando mais tarde (para integrar a obra de Aalto na sua narrativa) admite: “Raízes regionais, aliadas a uma orientação global, não são incompatíveis nos artistas sensíveis ao espírito da nossa época”⁴.

3 Sigfried Giedion, *Espaço, Tempo e Arquitectura: o Desenvolvimento de uma Nova Tradição*, São Paulo: Martins Fontes, 2004 (1941), pp. 26.

4 Sigfried Giedion, ..., pp. 689.

Aproximadamente, era já este o sentido de propostas como a Casa de Ofir (1946/47), a Casa Ruben A. (1948/50) ou o Bairro da FCP-HE em Vila Nova de Gaia (1957/60), em que a universalidade dos esquemas espaciais e dos princípios modernos adoptados é regulada pelos requisitos e contingências locais (tradição, clima, topografia, processos construtivos e paisagem), ou seja, em que à urgência do presente se associa a urgência do lugar.

Consistente com os debates que ocorrem nos anos 50, o enunciado que Andresen se coloca sugere, numa primeira fase, isto mesmo: a possibilidade de uma síntese entre o *Espírito da Época* (*Zeitgeist*) e *do Lugar* (*Genius Loci*), traduzida num modernismo comprometido e moderado pelas especificidades nacionais e locais. Por outras palavras, descreve a possibilidade de um *Novo Regionalismo*, em que “o arquitecto português sem ter de abandonar ou diminuir (e sem poder fazê-lo) as suas relações com as linhas universais (técnicas e estéticas) da arquitectura moderna, mais se aproximasse das realidades do seu povo, se fizesse intérprete das suas virtualidades, construisse uma radicada arquitectura portuguesa”⁵.

3. Com outras ambições, que não a de uma convenção entre o tempo e território, o regionalismo projectado por Mumford suscita uma outra interpretação e uma prática culturalmente divergente, que exige da disciplina uma reflexão crítica sobre os processos e modelos de desenvolvimento.

Em *A Cultura das Cidades*, de 1938, Mumford alertava que “o simbolismo do Cubismo estava enganado: glorificava a máquina como benfeitora sem igual da espécie humana numa estranha ignorância de todos os horrores que tinham acompanhado a exploração capitalista”⁶. Contra a corrente, acreditava que o regionalismo, “num período em que as uniformidades da civilização mecânica se tornavam ultra acentuadas, servia para dar ênfase aos elementos orgânicos com-

5 De acordo com a definição de Arnaldo Araújo (Pedro Vieira de Almeida, Alexandra Cardoso, *Arnaldo Araújo, Arquitecto* (1925/1982), Porto: CEAA/ESAP, 2002, pp. 14.

6 Lewis Mumford, *A Cultura das Cidades*, Belo Horizonte: Itatiaia, 1961 (1938), pp. 427.



Bairro da FCP-HE Vila Nova de Gaia. Arq. Cristiano Moreira

pensadores: acima de tudo, a essas diferenças que surgem das peculiaridades geográficas, históricas e culturais”⁷, e entendia que longe de ser arcaico e reaccionário o regionalismo pertencia ao futuro.

Por essa razão considerava que, “no respeito que demonstrava para com o solo, o sítio, o clima e a região ambiente, Wright adiantou-se não só aos seus ecléticos contemporâneos mas àqueles intérpretes metropolitanizados do moderno que lhe sucederam quase uma geração depois: a sua *arquitectura da pradaria*, como a sua *arquitectura do deserto*, mais recente, era a verdadeira forma regional”⁸, e concluía que o *romantismo* de Wright tinha sido “num grau pouco usual, uma síntese profética, um microcosmos da nova economia biotécnica”⁹, em que a

7 Lewis Mumford, ..., pp. 323.

8 Lewis Mumford, ..., pp. 423.

9 Lewis Mumford, ..., pp. 423.

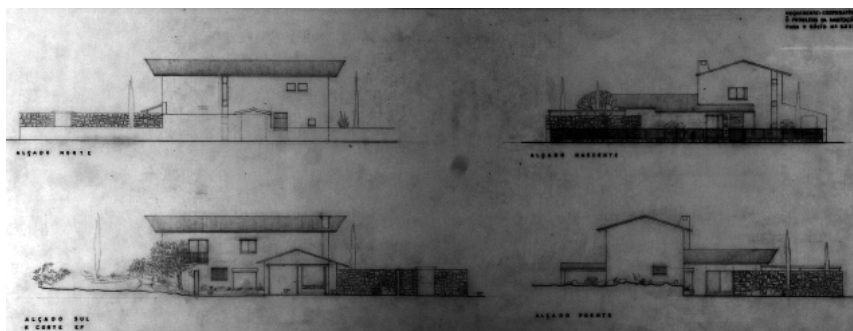
ciência e a tecnologia são orientadas no sentido de uma cultura mais humana, integrada e sustentável.

Ainda que, como subprodutos da *Nova Tradição*, o *Novo Regionalismo* como a *Nova Monumentalidade* já sejam em Giedion uma emenda aos princípios ortodoxos dos CIAM, Mumford vai indiscutivelmente mais longe: antecipa com as suas propostas (e utopia) as consequências negativas e destrutivas do progresso industrial e tecnológico associado ao *Espírito da Época*, questiona a própria modernidade e constrói com o seu regionalismo um modelo alternativo do mundo, das suas estruturas sociais e económicas, que inspira o conceito de *Regionalismo Crítico* formulado por Alexander Tzonis e Liane Lefaivre.

À margem destes preceitos, que em linhas gerais transcreve na sua dissertação *Para Uma Cidade Mais Humana* (1962), Andresen subscreve outro *Humanismo* a partir das reflexões de Ortega y Gasset – para quem a sua época se caracterizava por uma grave dissociação entre o passado e o presente: “Sentimos que de repente ficámos sós... O resto do espírito tradicional evaporou-se. Os modelos, as normas, as pautas não nos servem. Temos que resolver os nossos problemas sem a colaboração activa do passado, em pleno actualismo”¹⁰.

Em *A Desumanização da Arte* Ortega y Gasset questionava justamente a ruptura com a história e a autonomia que as vanguardas proclamavam, por oposição a uma arte que até então tinha representado a vida quotidiana através da pintura, escultura, música ou arquitectura. Ao contrariar essa tradição narrativa esclarece a impopularidade e a dificuldade do observador comum se identificar com uma arte pura e auto-suficiente que já não ilustrava as suas crenças, os seus dramas e paixões. E põe em causa este processo de desrealização e distanciamento entre a arte e a vida, com a eliminação de instrumentos e vínculos históricos: o pictórico, o escultórico e o ornamental, o simbólico, o alegórico ou o representativo.

10 José Ortega y Gasset, *A Rebelião das Massas*, (1930), <http://www.cisc.org.br/portal/biblioteca/rebeliaodasmassas.pdf>, pp. 28.



Casa Manuel Seixal, Cascais. Arquivo Arq. Cristiano Moreira

Na obra de Andresen podem associar-se ao pensamento de Mumford e Ortega y Gasset projectos do início dos anos 60, de uma linguagem de deliberada simplicidade e sensibilidade mediterrânica, como a Casa Manuel Seixal (1959/61), em Cascais, ou Campos Costa (1961/63), no Porto, que assinalam uma diminuição das relações com a arquitectura moderna e um questionamento dos seus atributos operativos.

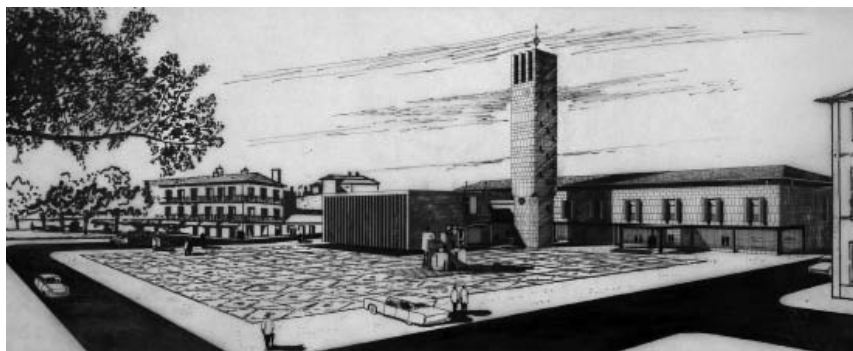
Neste sentido pode ver-se na expressão utilizada por Andresen, mais do que um tempo geograficamente condicionado, um programa crítico do determinismo sancionado pelo *Espírito Moderno*. Uma declaração de emancipação em relação aos seus padrões espaciais e formais, a afirmação e valorização de um tempo próprio, marcado por uma profunda tradição agrária à margem da Europa industrializada, que resulta numa reaproximação sem preconceitos à história e às lições da arquitectura popular, ao seu funcionamento, engenho e economia, aos seus valores ambientais, sociais e humanos.

4. A ideia de um *Tempo Português* acaba assim por revelar diferentes perspectivas ideológicas do *Tempo* como argumento e material de projecto que explicam a evolução mas também uma certa dispersão e deriva na obra de Andresen.

Entre o optimismo e a desconfiança em relação ao progresso, os textos de Giedion (incontornável em fase de afirmação moderna), de Mumford e Ortega y Gasset (mais importantes no período de revisão das teses sustentadas pelos CIAM) sugerem pesquisas de trabalho contraditórias: uma prática obstinada com a actualidade, um questionar da ruptura com o passado e as tradições históricas, um regionalismo como forma de adequação do moderno às condições e possibilidades técnicas locais, um regionalismo crítico da arquitectura e do urbanismo racionalista, e que perante os desequilíbrios e as disfunções da civilização industrial alerta para a necessidade de se restabelecerem elos vitais com o património cultural e a natureza. Estas orientações acentuam em Andresen vertentes progressistas e culturalistas latentes na arquitectura portuguesa, e não é estranho que na sua obra o cruzamento entre modernidade e tradição não se traduza tanto numa síntese ou acordo mas, frequentemente, numa clivagem e confronto que opõe abstracção e figuração, hierarquia e informalidade, compartimentação e fluidez, como sucede antecipadamente no seu projecto para o CODA – onde Andresen já aborda temas fundamentais do seu trabalho: a construção como filtro da paisagem, o percurso como elemento estruturante da organização espacial, as relações privilegiadas entre interior e exterior e o agenciar de espaços de vida na rua.

O projecto da nova Câmara Municipal de Viana do Castelo que Andresen tem em mãos no início da década de 60 é outro exemplo deste debate. Responsável também pelo plano de reordenamento do centro histórico e do novo Mercado¹¹,

11 Dos vários encargos apenas o Mercado Municipal foi construído (foi recentemente demolido, em 2003, no âmbito do programa VianaPolis).



Paços do Concelho de Viana do Castelo. Perspectiva. Arquivo Arq. Cristiano Moreira

em memória descritiva¹² Andresen descreve a cidade elogiando a paisagem natural e o processo de sedimentação histórica. Enaltece a sua vitalidade, diversidade e receptividade “ao espírito da arquitectura de diferentes épocas”, que acabaram por construir uma obra rica de contrastes.

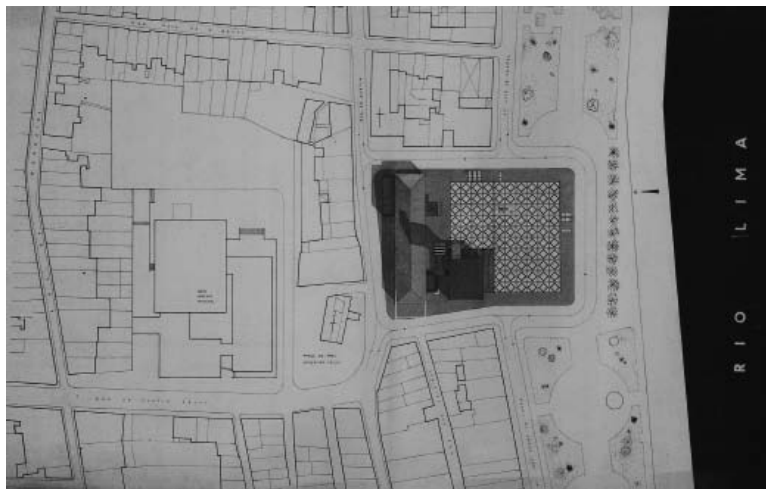
“Numa época de reconsideração”, já não se propõe acrescentar uma marca do seu tempo mas alcançar uma “aliança do passado com o presente, de forma a garantir o futuro”. Considera os Paços do Concelho “a casa representativa da região” e como tal “mais do que implicações de ordem funcional e programática” interessa-lhe sobretudo “compor um espaço arquitectónico significativo”, uma “expressão e símbolo de um municipalismo que assenta nas características não só do seu meio físico, como histórico e humano”. Com base nestes princípios,

12 Memória Descritiva do Anteprojecto dos novos Paços do Concelho de Viana do Castelo, com data de 21 de Dezembro de 1962 (Arquivo Arq. Cristiano Moreira).

projecta um conjunto de três edifícios expressivamente distintos, dispostos em L no terreno: no corpo rectangular de três pisos situavam-se a recepção e o atendimento público na planta baixa, os serviços técnicos e os gabinetes da presidência no andar, e no recuado os arquivos. O volume mais destacado correspondia ao Salão Nobre, que incluía salas de reunião preparatórias, a Assembleia Municipal e os Passos Perdidos. A comunicação entre os dois corpos fazia-se por uma galeria superior, e a sua articulação era assegurada por uma torre de 33,0m que assinalava a nova centralidade e redefinía o perfil da cidade. O reducionismo, a sofisticação das formas ou a sublimação do detalhe são valores ausentes num projecto que assume o carácter e a vocação monumental, e que recorre sem pudores à analogia, ao efeito cenográfico, à ornamentação e à colagem de elementos encontrados no contexto.

Com a implantação dos novos equipamentos, Andresen afirma, porém, que “os actuais prédios marginantes não constituem um enquadramento favorável do ponto de vista estético”, e introduz alterações profundas no desenho do espaço urbano. Propõe o aumento, para sul, “do espaço frontal (à nova Câmara) de forma a obtermos uma pequena praça susceptível de criar perspectivas mais favoráveis, como também nos parece inerente a um programa desta natureza esse espaço cívico de tão velhas tradições e utilidade para concentrações”. Coloca ainda a hipótese de se alargar a área a poente, “não só de forma a desafogar mais o ambiente envolvente como a regularizar a configuração do quarteirão em causa”, e recorda a eventual demolição dos prédios na Rua do Gontim, prevista em estudos preliminares.

O conflito é evidente. Se por um lado é no desenho da cidade, na sua identidade, escala e densidade que Andresen encontra razão e inspiração para o projecto ao mesmo tempo admite a normalização e uma quase higienização do tecido histórico apoiando-se, de certo, no oitavo dos *Nove Pontos para uma Nova Monumentalidade*, de Giedion – que lhe terão sido úteis numa altura em que colabora com Januário Godinho na elaboração do plano do Fórum de Justiça de Lisboa: “*Sites for monuments must be planned. This will be possible once*



Paços do Concelho de Viana do Castelo. Implantação. Arquivo Arq. Cristiano Moreira

*replanning is undertaken on a large scale which will create vast open spaces in the now decaying areas of our cities. In these open spaces, monumental architecture will find its appropriate setting which now does not exist. Monumental buildings will then be able to stand in space, for, like trees or plants, monumental buildings cannot be crowded in upon any odd lot in any district. Only when this space is achieved can the new urban centres come to life*¹³.

Este é um exemplo muito claro das perplexidades e das polaridades latentes na obra de Andresen, que sempre recusou as adesões irredutíveis, e que ao longo do seu trajecto “não dará mostras de prudências, de esforços contidos, optando na

13 Sigfried Giedion, Fernand Léger, Josep Lluís Sert, *Nine Points on Monumentality*, (1943), <http://www.apha.pt/boletim/boletim1/pdf/NinePointsOnMonumentality.pdf>, pp. 1.

generalidade por uma arquitectura afirmada na sua qualidade"¹⁴ e pluralidade, mantendo em aberto diferentes vias de intervenção que se interrogam sobre as condições do lugar, as contradições do país e as possibilidades oferecidas por um mundo em permanente transformação.

Este trabalho foi desenvolvido no CEEA|Centro de Estudos Arnaldo Araújo da ESAP (uID 4041 da FCT) sendo por isso financiado por Fundos Nacionais através da FCT–Fundação para a Ciência e Tecnologia.

14 Ana Tostões, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, Porto, FAUP, 1997 (1994), pp.181.

JOÃO ANDRESEN
(1920-1967).
UMA ABORDAGEM À TRADIÇÃO

ANA MAIO

*El poeta (...) tiene que percatarse del hecho evidente de que el arte nunca progresa,
pero que la materia del arte no es nunca exactamente la misma.*

T. S. Eliot, “El Bosque Sagrado”, 1920

A Europa atravessava no final da década de 40 do séc. XX, um período de escassez de material resultante de uma guerra de anos aglutinadora. Era urgente reconstruir e alojar os homens, através da eficaz sistematização da construção, da utilização de novos materiais e da implementação de novos modelos de Habitat. João Andresen pertence a uma geração de arquitectos que, a partir do 1º Congresso dos Arquitectos em 1948, colocaram um ponto de viragem no panorama nacional da Arquitectura. A sua reacção tinha sido impulsionada já com a fundação do grupo O.D.A.M. 1947, o qual constituiu a primeira manifestação colectiva inserida no Movimento Moderno em Portugal, “uma entidade que agrupa, os que vêm, precisamente nas ideias dos CIAM, o

caminho a seguir.”¹

Andresen constituiu juntamente com Viana de Lima, Agostinho Ricca, Fernando Távora, Rui Pimentel, Octávio Filgueiras, António Matos Veloso, Arménio Losa e Cassiano Barbosa, desde 1952, o grupo CIAM Portugal. Em 1953 participam no congresso CIAM 9 em Aix-en-Provence e, no mesmo ano, Andresen apresentava a comunicação *Necessidades de uma Família em Matéria de Alojamento*² no Congresso da U.I.A. em Lisboa.

Andresen defende o carácter “humanista” na sua tese, *Para Uma Cidade Mais Humana*, onde a sua prioridade é a aproximação da prática da arquitectura ao uso que têm, e não somente, limitada aos princípios racionalistas. Segundo Antonio Armesto quando “em 1962, o arquitecto português João andresen pronuncia, para a sua prova de admissão como professor na Escola de Belas Artes, uma dissertação com o *Para Uma Cidade Mais Humana*. Expressões como esta eram frequentemente utilizadas pelos arquitectos, Não só a cidade , mas naturalmente, também a arquitectura deveria ser "mais humana". A crítica e a historiografia tratavam profundamente esta questão.

O conjunto de artigos que o arquitecto e crítico catalão Josep Ma^a Sostres³ publicou a partir de 1949 poderia servir de esplêndido resumo para esta busca de uma arquitectura “Mais humana”. Esta designação surge pelo facto de os arquitectos tenderem a adjectivar desse modo sintético a arquitectura que

1 Arquitectura nº41, notícia, exposição do Grupo ODAM, ano XXIV, 2ª série, nº41, Março de 1952, p. 23.

2 João ANDRESEN, *Catálogo U.I.A.-Troisième Congrès de l'Union Internationale des Architectes Rapport Final*, Lisbonne, 20/27 Setembro 1953, pp. 313-319. “Uma Habitação cumprirá eficazmente o seu papel (...) se as crianças não podem ir à escola facilmente (a pé) sozinhas, se o comércio não se encontra à disposição da dona de casa, de maneira a que ela o possa ter à sua disposição a cada dia, a pé, sem perda apreciável de tempo (=dinheiro+saúde) e se não há espaços verdes livres à disposição de todos?”.

3 O título segue um termo que Sostres apresenta no seu artigo quando fala da arquitectura nos Países Nórdicos. O *New empiricism*. O *new empiricism* é uma tentativa para conseguir uma maior objetividade no funcionalismo, para introduzir outra ciência: a psicologia. Estes princípios, entre outros, informam a produção actual, e são o fundamento da arquitectura humana, manifestada sobre todo na arquitectura doméstica e através dos conjuntos urbanísticos conseguidos como unidades, onde encontramos expressões diferentes de *comunidade*.



João Andresen 1954, Casa Lino Gaspar, Figueira da Foz, Arquivo Cristiano Moreira

desejavam fazer, deslocando o seu discurso desde a arquitectura ao conteúdo do adjectivo que se lhe associava.

Contudo o que não podiam dizer com as palavras, é transmitido e está patente nas suas obras. Mas o que se esconde por atrás desta expressão? Nesses anos, existia uma forte conjuntura contra uma serie de tendências, doutrinas, superstições ou discursos-motivados muitas vezes pela ideia de "progresso", noção que não a Arte- que afastam a arquitectura do seu êthos, do seu modo de ser, do seu carácter, das suas formas próprias. Na realidade, estes arquitectos quando falam de "humanidade" ou de humanizar a arquitectura procuram reencontrar os aspectos genuínos da disciplina, estão, preocupados com o conceito da tradição. E isso ocorre quando certos princípios da arquitectura moderna foram

amplamente assimilados“.⁴ Trata-se, assim de “uma geração de arquitectos que procuram conectar outra vez com os aspectos genuínos da arquitectura, estão preocupados com o conceito da tradição. Uma geração de arquitectos que aceitam os dogmas da modernidade mas, adaptam-nos aos valores locais, isto é ao manipulá-los vão descobrindo o potencial dos elementos. Elementos estes que são princípios para trabalhar e projectar e não dogmas.”⁵

Projecto e Obra 1947-1967, João Mello Breyner Andresen

A análise das obras de João Andresen permitirá indagar, reflectir sobre o papel da tradição e qual o significado no seu percurso e consequentemente no panorama da arquitectura moderna em Portugal. A sua produção arquitectónica abrange o final da década de 40 até a década de 60 do século XX (1946-1967). Na sua actividade João Andresen, abordou escalas e dimensões diversas, desde o planeamento urbano até à casa unifamiliar.

A primeira etapa (1947-1951) diz respeito a uma série de casas unifamiliares, iniciando com a casa de Ofir (1947) elaborada em colaboração com Rogério Martins, no mesmo ano apresenta para o CODA um projecto para uma casa de Lamego (1948).

A segunda, a produção dos anos 50, (1951-1957), entre as quais destacamos uma série de casas unifamiliares que definem o ponto de partida, para as obras que irá desenvolver a outras escalas e com outros programas.

-E por fim, a terceira parte (1957-1967), que se trata de uma etapa crucial para reflectir sobre o papel da “tradição” na sua obra da qual salientamos a obra a Pousada de São Teotónio, em Valença. Nesta fase, é evidente a presença de Januário Godinho, em algumas obras realizadas em co-autoria como o Palácio

4 António ARMESTO AIRA, in Ana MAIO, “João Andresen 1920-1967-una encuesta a la tradicion”, Projecto de Tese UPC, 2008.

5 António ARMESTO AIRA, in Ana MAIO, “João Andresen 1920-1967-una encuesta a la tradicion”, Projecto de Tese UPC, 2008.



Casa Lino Gaspar, Caxias, 1954, Arquivo Cristiano Moreira

da Justiça (1962) e o Instituto Calouste Gulbenkian (1958), ambas em Lisboa. As primeiras obras são claras, para empregar a própria expressão de Le Corbusier, de um lado ainda o “plano rígido”, do outro “o plano livre, a fachada livre, estrutura independente, janelas a toda a largura, paredes de vidro, pilares, terraço jardim e o interior previsto com armários embutidos, despejado do estorvo dos móveis”. Nas primeiras obras a volumetria é definida pelos muros portantes, as aberturas (vãos) surgem como elementos verticais, a utilização de perpeano à vista dá um carácter estereotómico às obras e permite uma apropriação do objecto com o lugar. O elemento vertical domina nas primeiras obras, assim como um embasamento clássico, a gravidade do objecto assenta directamente no solo.

Enquanto que na segunda etapa é a horizontalidade que domina, assumindo de uma forma mais imediata os cinco pontos de arquitectura de Le Corbusier. “As superfícies do piso sustentado por pilares ordenam uma disposição horizontal,

dá lugar à rigidez em elevação: o arquitecto está obrigado a utilizar como dominantes as zonas horizontais das janelas e dos apoios, alternadamente cheios e abertos”. Da terceira etapa, definida por uma clara assimilação das premissas modernas e pela adaptação aos valores locais, salientamos o projecto da Pousada de São Teotónio.

1947-1951, Experiência e afirmação

Deste período, destacamos algumas obras que traduzem as opções que Andresen foi adoptando ao longo do seu percurso. Começamos com um projecto que elabora em parceria com Rogério Martins, um programa de casa de férias, a casa de Ofir.

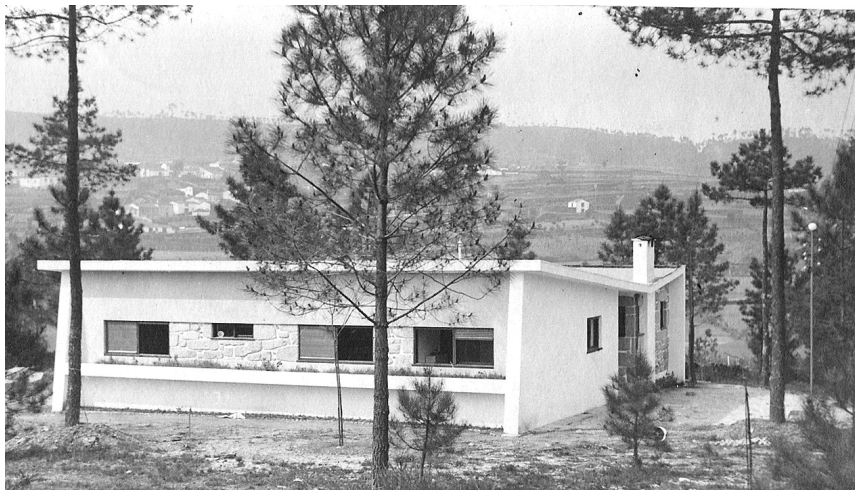
A casa, projectada em 1947, desenvolve-se num único piso, o volume assente directamente no solo. A lareira adopta o papel de elemento divisor do espaço e assume essa posição até ao exterior, com o prolongamento da parede que rompe a cobertura. A plasticidade dos materiais que utiliza reforçam esta relação com o lugar e define o plano de abertura dos vãos. A cobertura inclinada já anuncia a sua importância como “tecto” e delimitação da volumetria da casa, “distanciada” dos restantes elementos portantes.

“Note-se a ausência completa de betão armado, manifesta confirmação de que os caminhos, para uma nova e sã arquitectura dependem mais do critério a seguir do que dos materiais empregados na construção.

Elaborada para um programa de habitação de férias, é deste modo um tema de reflexão importante por se associar as estudadas áreas mínimas, à construção barata e rápida, assunto largamente debatido pelos CIAM. (...) Uma atitude que aparenta prenunciar a crítica que mais tarde viria a ser feita à arquitectura internacional”⁶.

No ano de 1948 Andresen desenvolve 3 projectos; a casa de Lamego – C.O.D.A.,

⁶ Sérgio FERNANDEZ, *Percurso – Arquitectura Portuguesa 1930-1974* (1985), Porto, FAUP, 1988.



Casa Reis Figueira, Valongo, 1948-50, Arquivo Cristiano Moreira

a casa em Montedor para o seu primo Ruben A. Leitão e vence o concurso para uma casa de férias no Alto Rodízio.

O C.O.D.A., projecto de 1948 para uma casa em Lamego, insere-se nesta etapa de experiências que transmitem as referências internacionais.

Aqui a importância da topografia é estruturante enquanto elemento estimulador para a criação de um jogo complexo de volumes que, reforçando a horizontalidade da construção, procura dissolver a massa construída e através da criação de um conjunto de elementos vazios (pátios/terraços).

Composta por dois volumes com cêrceas distintas, o volume com dois níveis apresenta-se em forma de “U” e envolve o volume mais baixo, de um só piso.

O acesso principal é feito pelo volume mais baixo e longo a uma cota superior, através de pátios. Esta solução reporta para um tema que é frequente e definidor das obras de Andresen – o vazio como espaço vertebrador – os pátios assumem este papel na organização do programa assim como nos jogos de luz

e sombra, etc. A rampa, enquanto elemento de circulação para além de reforçar espacialmente o pátio, delimitado por uma viga, introduz dinamismo ao espaço ao orienta o olhar e provocar perspectivas através do espaço que a rodeia, aspecto de pertinente modernidade valorizado na sua concepção.

No mesmo ano, J. Andresen projecta a casa em Montedor para o seu primo Ruben A. Leitão. “Esta casa situada numa encosta sobre o mar, junto ao Farol de Montedor, a 7 kms. a norte de Viana do Castelo, destina-se a gozo de férias dum professor de português numa universidade estrangeira, solteiro, de 30 anos. (...) A casa desenvolve-se nos estreitos limites por dois muros paralelos, perpendiculares as curvas de nível do terreno. A cobertura será em duas águas que convergem apara uma caleira central, num modo de racional de zonamento de funções, também reforçado pelo desnível do pavimento.

Os percursos estabelecidos, ligando os desníveis com uma pequena escada e uma rampa, permitindo a percepção visual de todo o espaço. A fachada de dois pisos abre-se para o mar”⁷ com uma varanda no quarto cria assim o alpendre.

Esta casa encontra a sua referência formal no projecto de Le Corbusier para a casa Errazuriz, no Chile.

Neste ano vence o 1º lugar no Prémio Adelino Nunes e Cottinelli Telmo para a elaboração de uma casa de férias no Alto Rodízio. O relatório do Júri define com clareza as opções tomadas.

“No projecto vencedor de Andresen, a delimitação do espaço exterior contíguo à zona de estar faz-se pelo prolongamento de uma estreita membrana na linha de cobertura, apoiada em pilares cilíndricos que, tal como esta, são de betão. O desenho ondulante do lago ou do pavimento exterior, o emprego de grelhas, a cobertura com lage, de ligeira mas aparente inclinação, parecem ter referência

7 Sérgio FERNANDEZ, *Percursos – Arquitectura Portuguesa 1930-1974* (1985), Porto, FAUP, 1988.



Casa Lino Gaspar, Caxias, 1954, Arquivo Cristiano Moreira

directa em algumas das construções brasileiras da época”⁸.

A casa debate-se entre dois planos, a membrana envolvente que limita a volumetria da casa, que aqui surge em primeiro plano e as superfícies, uma gramática de planos fechados ou abertos, em reboco ou em grelha, recuados relativamente à membrana envolvente, aos quais atribuímos a plasticidade da obra. O pátio assume também aqui um papel determinante para compreender a formalização da casa.

A casa Sousa Martins, construída em 1950, num pinhal em Valongo, “opta por uma linguagem marcadamente internacionalista na cobertura de borboleta de duas águas, na articulação interna do fogo e no desenho dos volumes

8 Carlos RAMOS, “Concurso para uma casa de férias no Alto rodízio”, in *Arquitectura*, 2ª serie ano XX, nº 23-24, Lisboa, 1948, [relatório do júri].

caracterizados por um sentido de pureza essencial.

De forte valor plástico, este projecto de juventude, através da resolução de um complicado programa de habitação unifamiliar pela extensão e exigência dos espaços, anuncia já um percurso de autor que vai requerer uma especial atenção crítica”⁹.

A zona de utilização diurna corresponde ao volume menor, uma abertura numa das águas marca a entrada, precedida de um pequeno pátio ajardinado e com um pequeno lago, que definem a entrada para a casa.

O perfil da cobertura contínuo, unifica o volume total da casa, apenas interrompido visualmente pelo pátio de acesso à casa que força esta área de transição entre o interior e o exterior.

1951-1957, Concretização e expressividade técnica

Em 1953, Andresen participa no concurso da “Casa do Futuro”, cujo programa solicitava a criação de uma casa que representasse uma “ideia de futuro”.

Aqui, o bloco técnico assume um elemento gerador e organizador da casa, onde se concentram todas as funções mecânicas (cozinha, as I. S. e o local do lixo) no centro da casa, para além de determinar a definição entre a área diurna e nocturna.

A entrada é feita a norte, através de um pátio. A estrutura portante mista possibilita novas experiências, o que introduz neste projecto uma maior variabilidade no desenho do espaço.

Enquanto que, na casa de Caxias, as relações visuais são mais fortes, na “Casa do Futuro” o contacto físico com o exterior é reduzido e estabelecido através de espaços de transição (pátios).

9 Sérgio FERNANDEZ, *Percurso – Arquitectura Portuguesa 1930-1974* (1985), Porto, FAUP, 1988.



Casa Lino Gaspar, Caxias, 1954, Arquivo Cristiano Moreira

Casa Eng.º Lino Gaspar, Caxias, 1954

Situada no Alto da Lagoa, em Caxias, e projectada para o Eng.º Carlos Lino Gaspar em 1954, esta casa abre-se sobre o estuário do Tejo e adopta a horizontalidade imposta pela linha do horizonte (o mar) e pela topografia. Nesta obra, é clara a importância do “sítio” e a afirmativa realização do projecto como concretização das relações do objecto com o lugar. “Trata-se simplesmente de afirmar que a arquitectura pertence ao lugar. (...) É ali -no lugar- de onde o específico tipo de objecto que é um edifício, adquire a sua identidade. É no lugar onde o edifício adquire a necessária dimensão da sua condição única, irrepetível; onde a especificidade da arquitectura se faz visível e não pode se compreendida, apresentada, como o seu mais valioso atributo”¹⁰.

10 Rafael MONEO, *The Murmur of the site*, in CIRCO, 1995, p. 24.

A horizontalidade expressa nesta obra, surge da concepção volumétrica assim como pela demarcação volumétrica da habitação num único piso, elevado em relação ao terreno, e pela acentuada marcação das lajes de pavimento e cobertura enquanto elementos autónomos de carácter tectónico e estereotómico das áreas de serviço que delimitam e disciplinam os panos de grelhas de tijolo, panos de vidro e enchimentos de alvenaria.

Inserida num lote trapezoidal cujo ângulo permite uma clara abertura para a paisagem, a evidente relação e expansão para o exterior é caracterizada muito especialmente pelo tipo de pavimento em quadrícula comum a estas zonas. O programa obedece a uma rigorosa articulação planimétrica. A planta tripartida conjuga com a volumetria as soluções a adoptar nos panos verticais que encerram (dormitório e serviços), ou abrem (área de lazer), a relação com o exterior. Na fachada oeste, cujos panos de alvenaria limitam o dormitório e a área de serviço, a fachada apresenta uma única abertura através do pátio de entrada, o qual faz a transição entre o exterior e interior. A casa inicialmente fechada à rua, ao percorrermos o jogo sucessivo de espaços da casa, ela vai-se abrindo para o exterior. Os planos de vidro e o prolongamento das lajes de cobertura e do pavimento, assim como o prolongamento da solução plástica do pavimento para o terraço e das pérgulas, permitirão esta forte relação com o mar.

Esta obra representa a adopção de “princípios racionais, marcados pela exigência de uma casa modulada, com uma geometria regular¹¹, a criação de um espaço centrífugo (o elemento fogo, entendida como elemento central definidor do

11 Cristina GUEDES, Isabel SERÓDIO, Luís PEREIRA, *Arquitectura do século XX Portugal*, A. Becker, A. Tostões, W. Wang, ed Deutsches Architektur Museum, Prestel Veriag, 1997, p. 226.

Uma consequência da mencionada colocação dos edifícios sobre colinas, trabalhada com cotas diferenciadas de acesso e de espaços exteriores e interiores, é a necessidade de construir pisos de cave em parte incrustados no terreno. Isso acontece na Casa de Caxias e na Casa da Figueira, representando uma necessidade de ancoragem ao terreno, de amarração, que é transmitida pela rudeza do aparelho de pedra ou pela força do betão deixado à vista.



Casa Lino Gaspar, Figueira da Foz, 1954

espaço) e a ideia de “a linguagem da imobilidade substancial”¹², que já adivinha a crítica corrente nesses anos.

Manifestamente distante de outros projectos que marcam a sua obra construída, a casa de Caxias exhibe uma proximidade com o seu projecto da “Future House – Canada”, do mesmo ano.

Desde o vazio, à cota do observador, por esse pátio acede-se à casa a partir de uma escadaria.

A casa da Figueira instala-se num terreno topograficamente semelhante ao da casa de Caxias, mas com uma maior diferenciação de cotas. Assim, todo o programa de habitação instala-se num piso em balanço sobre o terreno, criando

12 “La idea de inmovilidad – “inmovilidad substancial”, como decía Borchers-implica el concepto de lugar, la presencia del suelo, convertido en solar cuando adivinamos que se va a construir sobre el, dispuesto a recibir el impacto del edificio que cambiará en el futuro su destino. El suelo en que se produce a garantiza su condición de objeto.”

uma ampla área de pátio coberto sob a casa.

Toda a estrutura da casa – pilares, vigas e lajes – é feita em betão armado, que é deixado aparente nos planos horizontais e pintado de branco nos verticais. As paredes exteriores são construídas em tijolo à vista reforçando a sua estereotomia. Os planos de alvenaria funcionam como um módulo regulador da proporção entre os vazios e os cheios.

A horizontalidade do objecto, à semelhança de Caxias é reforçada através das lajes demarcadas e salientes.

Os espaços de transição traduzem-se em elementos vazios aglutinados à volumetria dominante. O pátio descoberto faz a divisão entre os dois volumes da “zona de diurna” e “zona nocturna”. A casa suspensa permite o aproveitamento do pórtico para criar o acesso à casa, assim como um pátio coberto na área de jardim e garagem.

O programa é, também, semelhante ao de Caxias e encontra-se dividido da mesma maneira, com a sala e a zona de serviços de um lado da entrada e a zona dos quartos do outro.

1957-1967, Pousada de São Teotónio, Valença 1959

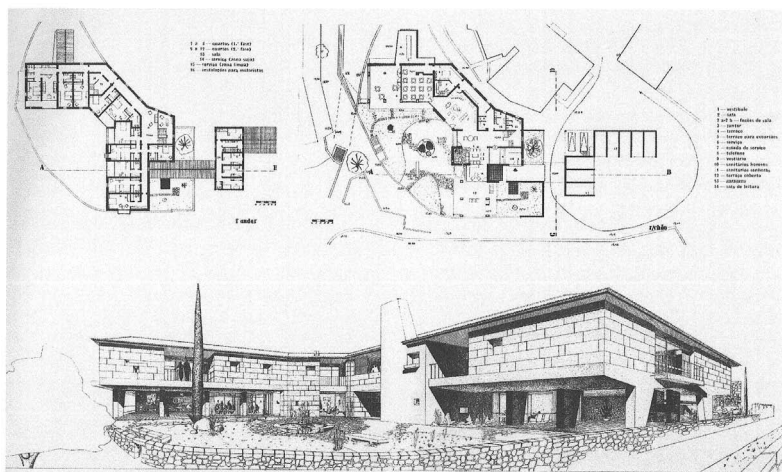
Esta solução está também patente na solução adoptada na Pousada de São Teotónio. É clara a assimilação dos valores da cultura vernácula e a estrutura assume a sua presença tectónica. A pousada representa a formalização da procura de uma identidade e a assimilação já dos valores da cultura popular.

Notas do autor (escritos)

“Apenas mero vinca a ideia que tradicionalismo não é uma coisa estática, pelo contrário, é dinâmica, é metamorfose.

No verdadeiro tradicionalismo não é a forma como mantém, é a ideia. Um alpendre, desenvolveu-se ele sobre uma consola de cimento armado ou sobre dois arcos de granito como nos séculos passados.

O que é tradicional é o alpendre, é o pátio, é o adro da igreja, é o nicho etc. (...)



Pousada de São Teotônio, Valença

Mantenham-se essas coisas, por formas diversas, e veremos sempre tradicionalistas. (...) Querer ser rendida! A tijoleira no chão, porque não? O arco, porque não? (é em betão armado desta vez!). A alegria das paredes caiadas, e o conforto das paredes interiores de granito à vista, (rústico, sim!) tudo isso continua. Os alpendres? Toda esta nova pousada é um alpendre. Porto 30 de Novembro de 1954”

”De modo algum queremos negar épocas passadas. (...) Não negamos, pois o passado e mais do que isso, queremos que ele valide com o seu testemunho a nossa formação. A tradição não é sinónimo de paragem ou retrocesso. Tradição é evolução¹³.

13 João ANDRESEN, Arquivo Cristiano Moreira, 1959.

Uma Abordagem à Tradição

Desde o início da sua actividade Andresen defende e implementa algumas “invariantes” nas suas opções projectuais: relação com o lugar; relação exterior/interior; relações visuais; consequentemente o vazio enquanto vertebrador do espaço; os espaços de transição (que remetem para os pátios/pórticos); a nova centralidade com o elemento fogo; a tectónica e a estereotomia como factores manifesto, ou condensando num só termo o carácter “têxtil da Arquitectura” mencionando por António Armesto. Resume de uma forma sucinta o que considero um dos princípios incontornáveis e indissociáveis ao analisar a obra de João Andresen aos quatro elementos de Gottfried Semper (1803-1879) - *fogo, plataforma, recinto e tecto*.

A delimitação do espaço é um trabalho de tecelão, já que os limites são elementos autónomos da estrutura e podem/deveriam ser indicativos dessa autonomia.

“O complexo conceito de tradição estudado através da sua obra contem a chave da compreensão do núcleo teórico da actividade do projecto. Com os conceitos de objectividade” e “tradição”, se revelarão como fundamentais os de “morfologia” e de arquétipo” e aplicando certos conhecimentos obtidos num território geográfico concreto para, assim, experimentar com as dimensões morfológicas a distintas escalas”¹⁴.

“A tradição encarna uma questão de significado muito mais ampla, que as correntes simplistas e a forma como as novidades superam a imitação. De esta maneira se vai reajustando as relações, as proporções os valores de cada obra de

¹⁴ António Aira ARMESTO, *Los hórreos de la Península Ibérica. Breve ensayo sobre el ethymon de lo monumental en arquitectura*, 2009.

arte com respeito ao todo”¹⁵.

A análise da produção arquitectónica de João Andresen, as opções que assumiu, a incisiva relação com os lugares, a assimilação que fez da tradição sem comprometer o compromisso com a modernidade, permitirá promover um elemento de reflexão e crítica no Movimento Moderno Português.

15 T. S. ELIOT, *Lo clásico y el talento individual*, Presentación de Juan Carlos RODRÍGUEZ, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

JOÃO ANDRESEN: A CASA DO PÓS-GUERRA E O DEBATE ARQUITECTÓNICO NOS ANOS DE 1950

RUI JORGE GARCIA RAMOS
E SÉRGIO DIAS DA SILVA

Livros, investigação e projecto

Em 1953, Carlos Lino Gaspar Jr. procurava um arquitecto para projectar uma habitação unifamiliar no Alto do Lagoal, em Caxias. A poetisa Sophia de Mello Breyner (1919-2004), amiga da família, recomenda-lhe o seu irmão, João Henrique de Mello Breyner Andresen (1920-1967), que concluíra o curso de arquitectura no final da década anterior. Feito o contacto, Andresen propõe ao cliente a leitura de alguns livros que norteavam, na época, as suas intenções face ao trabalho em arquitectura. Assim, sugere os seguintes livros: *The Culture of Cities* (1938), de Lewis Mumford (1895-1990), *Space, Time & Architecture: the growth of a new tradition* (1941), de Siegfried Giedion (1888-1968) e *Built in USA: Post-War Architecture* (1952), editado por Henry-Russel Hitchcock (1903-1987) e Arthur Drexler (1925-1987), com prefácio de Philip Johnson (1906-2005), que corresponde ao catálogo da exposição com o mesmo nome

organizada para o Museum of Modern Art (MoMA) de Nova Iorque.¹ Com esta invulgar atitude perante o cliente, entre livros e desenhos, começa a nascer na Rua C, em Caxias, o projecto da casa para Carlos Lino Gaspar.²

Os livros apresentados ao cliente Carlos Lino Gaspar mantêm entre si diversos cruzamentos de acontecimentos, temas e autores, onde sobressai um factor comum... a presença de Gropius, nomeadamente durante a sua influente docência, entre 1937 e 1952, em Harvard.

Em 1938, Walter Gropius (1883-1969), já como responsável do departamento de arquitectura da Graduate School of Design, convida Giedion para ocupar um cargo de professor visitante em Harvard; esse cargo implicava a realização de seis palestras, que na prática se transformaram em doze. Giedion era um dos principais teóricos e divulgadores do Movimento Moderno em Arquitectura, tendo sido co-fundador, em 1928, do CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne), com um papel fundamental, juntamente com Gropius, na implementação do congresso, linha avançada da *Nova Arquitectura* na transformação da sociedade. A propósito dessas palestras, Gropius oferece a Giedion um livro, acabado de publicar, que admirava particularmente: *The Culture of Cities* (1938).³ Será também na sequência destas palestras que Giedion irá escrever o livro *Space, Time and Architecture* (1941).

A esta rede de arquitectos e acontecimentos é ainda possível associar outro livro. Em 1930 Philip Johnson termina na Harvard University os seus estudos em

1 A importância dos livros é referida na entrevista ao engenheiro Carlos Lino Gaspar (2007), cliente de João Andresen no projecto da casa de Caxias, sendo também mencionada no trabalho: Francisco Vieira de CAMPOS, Guilherme Páris COUTO, Isabel FURTADO, Cristina GUEDES, *Esboço de Uma Ideia: João Andresen*, Trabalho de História da Arquitectura Portuguesa, Porto, FAUP, 1988 [policopiado].

2 Para uma completa leitura da obra de João Andresen, ver: Sérgio Dias da SILVA, *João Andresen: uma ideia de arquitectura*, Prova Final de Licenciatura em Arquitectura, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2007 [policopiado].

3 Jill PEARLMAN, *Inventing American Modernism: Joseph Hudnut, Walter Gropius, and the Bauhaus Legacy at Harvard*, University of Virginia Press, 2007.

Não podemos deixar de registar a estranheza desta oferta, atendendo ao autor e à importância que irá assumir na crítica à arquitectura moderna internacionalista.

História, regressando em 1941 para estudar Arquitectura com o seu amigo Gropius e docente na Graduate School of Design. No contexto desta influente relação, já como arquitecto e director do Departamento de Arquitectura do MoMA, vai patrocinar a exposição *Built in USA: Post-War Architecture* (1952) e redigir o prefácio do seu catálogo, que se transformam num meio de propaganda da arquitectura moderna.⁴

Andresen atribui particular importância a este conjunto de obras e a sua produção arquitectónica deve ser observada também como reflexo destas leituras. Os livros referidos, ao serem centrais, no seu tempo, para a discussão da modernidade, ultrapassam o sentido de álbum ilustrado capaz de fornecer modelos para os projectos em elaboração. Assim, para além da ambição de esclarecer o cliente para o melhor entendimento das suas propostas, podemos igualmente constatar a preocupação de enquadrar teoricamente os seus projectos, pela observação crítica destes textos e pelo pragmatismo da aplicação das suas ideias. A relação entre livros e projecto, ou seja, entre teoria e arquitectura, é o ponto de partida para uma hipótese interpretativa, forte e surpreendente, que permite distinguir uma face invulgar da arquitectura portuguesa nos anos de 1950 (e não plenamente registada pela história canónica), onde a reflexão teórica acompanha o processo de projecto, no aprofundamento do desenho arquitectónico para além da imagem e da criatividade.⁵

João Andresen: classicismo moderno e cultura popular

Quando, em 1953, João Andresen inicia o projecto de Caxias tinha trinta e

4 Entre muitos outros: Aalto, Breuer, Eames, Gropius, Harrison and Abramovitz, Johnson, Mendelsohn, Mies van der Rohe, Neutra, Saarinen, Skidmore, Owings and Merrill, Soleri, Soriano, Wright.

5 Carlos MARTÍ ARÍS, “El concepto de transformación como motor del proyecto”, (1997), in *La cimbra y el arco*, Barcelona, Fundación caja de arquitectos, 2005, pp. 38-51.

Considerando que os trabalhos seminais de José-Augusto França (1949, 1963 e 1974) são ainda incluídos na história da arte do século XIX e XX, somente no final da década de 50 surgem os primeiros ensaios críticos sobre a arquitectura portuguesa do século XX, como os de Nuno Portas (1959) e de Pedro Vieira de Almeida (1959/1962).

três anos de idade; desde 1948 que a sua actividade de profissional liberal irá ser acompanhada pela docência na Escola Superior de Belas Artes do Porto, como assistente de Urbanologia. O seu trabalho como arquitecto será sempre acompanhado com grande interesse editorial, como pode constatar-se pelos numerosos projectos publicados na revista *Arquitectura*.

Desde os primeiros projectos⁶ que Andresen revela uma particular atenção à articulação entre classicismo moderno e cultura popular, como hipótese de um *moderno modificado* capaz de responder à sua inquietação teórica e de traduzir, em obra, as suas ideias.⁷ A hibridez assim registada, comum a outros arquitectos na época, é, por um lado, uma resposta pragmática perante as condições locais e portuguesas,⁸ e por outro, um sinal de rejeição do formalismo moderno, tal como o debate internacional já fazia notar. Algumas das suas casas exemplificam esta atitude: a casa de Lamego (1948), projecto inicialmente elaborado para a obtenção do diploma de arquitecto (CODA), cruza elementos formais modernos (rampa, janela horizontal, fluidez interior/exterior), sinais de um diferente estilo de vida, com a utilização de processos de construção comuns na tradição popular (pedra, telha), o que não impede uma organização espacial característica da habitação burguesa finissecular (distribuição funcional, mecanismos de segregação, rígida compartimentação, aspectos simbólicos); ou ainda, a casa Ruben A. (1950), em Carreço, onde se articula a experiência construtiva popular (ou o que se imagina ser popular) com referências à obra de Le Corbusier (1887-1965) e de Pierre Jeanneret (1896-1967), nomeadamente a casa chilena Errazuriz (1930), onde a contextualização da linguagem moderna está presente e é, em si, um tópico central no século XX. Também os projectos

6 As primeiras obras catalogadas são a Casa de Ofir (1947), Laboratórios Eléctricos (1948), ambas com Rogério Martins, e a Casa de Lamego (1948).

7 David SMILEY, "Making the Modified Modern", *Perspecta*, nº 32, 2001, pp. 39-54.

8 Ana TOSTÕES, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, (1994), Porto, FAUP Publicações, 1997, p. 203.

Rui Jorge Garcia RAMOS, *A casa. Arquitectura e projecto doméstico na primeira metade do século XX português*, Porto, FAUP Publicações [no prelo].

que realiza para o Concurso Lusalite, a casa do Alto Rodízio (1949, 1º prémio) e o Pavilhão de Praia (1950), revelam os mesmos cruzamentos, agora com uma influência moderna lida através da arquitectura brasileira, com a presença de grelhas e coberturas de águas invertidas.

No entanto, no início da década de 1950, a sua obra adquire, no aprofundamento deste problema, outras referências. Os projectos para as casas de Valongo (1950-1953), de Caxias (1953-1955) e da Figueira da Foz (1956-1958) denunciam referências directas à bibliografia mencionada e especialmente à arquitectura americana nela largamente apresentada. Destaca-se, neste contexto, particularmente, a obra norte-americana de Marcel Breuer (1902-1981) e a sua experiência de organização do espaço habitacional entre áreas de dia e de noite, articuladas por outras de transição, num dispositivo espacial conhecido como casa *binuclear*.⁹ Ao olhar para estas pesquisas no campo da habitação, Andresen demonstra a sua atenção ao que se passava de mais interessante do outro lado do Atlântico, actualiza não só as suas referências como, consequentemente, dá conta de alternativas à enunciação europeia da arquitectura moderna, na sua adequação específica às condições técnicas e culturais locais. A este propósito Beatriz Colomina refere: *1949 é o ano em que a atenção do mundo arquitectónico mudou de direcção. Já não é a América do Norte que observa a Europa mas o contrário*.¹⁰

Marcel Breuer: a refundação do universo doméstico moderno

Breuer iniciara a sua carreira profissional no design de mobiliário, atingindo considerável sucesso na Europa dos anos 20, altura em que frequenta a Bauhaus,

9 Carlos MARTÍ ARÍS, “La casa binuclear según Marcel Breuer. El patio recobrado”, *DPA*, nº 13, Barcelona, Escola d’Arquitectura de Barcelona, 1997, pp. 46-51.

Antonio ARMESTO, “Quince casas americanas de Marcel Breuer (1938-1965). La refundación del universo doméstico como propósito experimental”, *2G*, nº 17, Barcelona, 2001, pp. 4-25.

10 Beatriz COLOMINA, “Built in the USA: La Casa Americana de Posguerra”, in *La Habitación y la ciudad modernas: rupturas y continuidad: 1925-1965*, Zaragoza, Primer Seminario Docomomo Ibérico, 1997, p. 197. Ver nota 14.

onde chega a ser mestre do laboratório de mobiliário, antes mesmo de a escola alemã leccionar arquitectura. Chamado por Gropius para a América, instala-se aí em 1937 e colabora profissionalmente com o mestre alemão até 1941. Como assistente de Gropius na Universidade de Harvard lecciona no departamento de arquitectura entre 1937 e 1941.

O estudo de Antonio Armesto sobre a casa na obra de Marcel Breuer salienta um conjunto de valores, arquitectónicos e socioculturais, que levam a sua experimentação sobre o espaço doméstico na casa americana até um novo patamar de adequação do espaço ao homem. Breuer vai experimentar uma nova ideia de casa moderna que, ao estar atenta à tradição burguesa, elabora uma diferente visão dos sistemas de segregação doméstica, traduzindo outro entendimento do espaço relacional, nomeadamente, referente à mulher, às crianças, ou à casa como espaço de ócio e de prazer. Ou seja, aprofunda uma nova noção de conforto doméstico como manifestação do *American way of life*, centrada numa ideia de felicidade e de realização dos seus habitantes, em contacto com a Natureza, como primordial objectivo da sua atitude projectual. De acordo com cada situação – ou apenas com a curiosidade de quem experimenta –, Breuer alterna entre dois modelos de habitação, a *long house*, baseada numa distribuição longitudinal que favorece uma frente edificada, e a casa *binuclear*, estruturada entre dia e noite, com sofisticados espaços de transição, desenvolvidos com uma nova noção de pátio mais ou menos aberto, ou completamente fechado.¹¹

Do primeiro tipo, poderá destacar-se a própria casa de Breuer, em New Canaan (1947-1948), como um exemplo dessa distribuição ao longo de uma frente, iniciando-se na sala de estar e terminando num amplo quarto; do segundo tipo, um dos exemplos mais paradigmáticos, será a casa Geller I (1944-1946), a primeira obra de Breuer depois de abandonar a colaboração com Gropius. Nesta

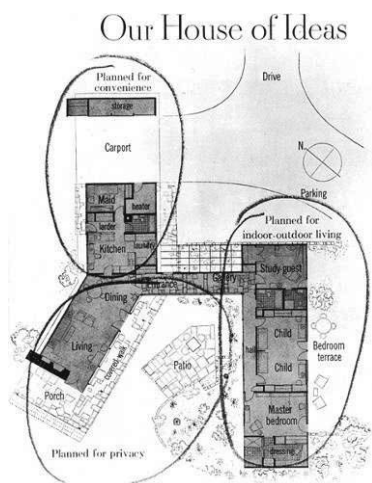
11 Antonio ARMESTO, op. cit.

habitação, Breuer coloca à esquerda da entrada todos os espaços sociais e de serviço de dia – sala de estar e de refeições, cozinha, lavandaria e aposentos para trabalhador doméstico – e à direita os quatro quartos, separados em pares por uma ampla sala, provavelmente destinada às crianças ou, simplesmente, como espaço de uso informal e mais versátil, onde podem ser acolhidas diversas actividades domésticas. Este princípio da casa binuclear, ou de “casa em H”, retoma algumas experiências conhecidas. Uma dessas experiências foi apresentada na V Trienal de Milão, em 1933, por Luigi Figini (1903-1984) e Gino Pollini (1903-1991) que concebem a Casa para um Artista, separando a área da habitação da área de trabalho por uma entrada com um espaço de exposição. Outra experiência é o projecto de Enea Manfredini (1939-1989) da Casa para dois Artistas de 1941, novamente separando a área da habitação do espaço de *atelier*.

A vontade de uma nova casa para um novo estilo de vida é registada igualmente nas publicações populares da época, como pode observar-se na ilustração apresentada em 1951 na revista americana *House & Garden*. A transformação da casa é um tema com considerável audiência popular, que se mostra receptiva às soluções desenvolvidas pelos arquitectos. As consequências deste fenómeno, que não se debatem agora, são significativas, permitindo não só concluir sobre a massificação deste tipo de casa, mas igualmente observar a sua adulteração popular, numa versão do *moderno modificado*,¹² já aqui designado. Isto tem inevitáveis repercussões no compromisso projectual dos arquitectos, entre formalismo moderno e expressão popular, aliás como se pode observar na obra de Breuer, após a sua chegada aos EUA.¹³ Breuer verá também a sua obra americana amplamente publicada na Europa, principalmente nos números da *Architecture d'Aujourd'hui* sobre habitação, que lhe dedicam muitas páginas, para além da sua publicação em obras como *Built in USA: Post-War Architecture*,

12 David SMILEY, op. cit.

13 Thomas HINE, "The search for the postwar house", in Elizabeth A. T. Smith (ed.), *Blueprints for Modern Living: History and Legacy of the Case Study Houses*, MIT Press, 1989, pp. 167-181.



Organização da casa explicada na revista *House & Garden*, 1951
Thomas HINE, "The search for the postwar house", in Elizabeth A.T. Smith (ed.), *Blueprints for Modern Living: History and Legacy of the Case Study Houses*, MIT Press, 1989, p. 167-181

neste caso, como catálogo da exposição homónima realizada no MoMA, em Nova Iorque.¹⁴ Embora de forma mais limitada, também a revista *Arquitectura* dá o seu destaque a Breuer, não só na publicação de projectos como também de textos seus.

Concours Calvert House pour la maison canadienne de demain

Enquanto o projecto da casa de Caxias amadurecia, inicia-se em 1954 uma fase particularmente agitada da carreira de Andresen, sendo-lhe atribuído o projecto da Pousada de São Teotónio, em Valença, inserido num conjunto de contratações de alguns arquitectos para intervenções deste tipo, que viriam a

¹⁴ Em 1949 e 1950 *L'architecture d'aujourd'hui* publica dois números dedicados à casa na arquitectura dos EUA, onde se destacam as casas de Breuer.

produzir alguns resultados brilhantes,¹⁵ naturalmente recusadas pela Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN), interessada numa renovação da imagem das Pousadas mais tranquila e, quando possível, sem renovação. Os primeiros anteprojectos de Andresen para a Pousada de Valença¹⁶ dificilmente encaixariam na noção de “tradicional e pitoresco” que a DGEMN “pedia” para as Pousadas, o que levará a prolongar-se este trabalho até 1963. Também em 1954 Andresen irá participar na primeira fase do Concurso para o Monumento ao Infante em Sagres que, em 1957, viria a ganhar.

No início do ano de 1954 ocorre em Portugal a divulgação do Concurso Internacional para a Casa Canadiana do Futuro (*Concours Calvert House pour la maison canadienne de demain*) através da revista *Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação Reunidas*.¹⁷ Também na imprensa internacional especializada o concurso será divulgado através de *L'Architecture d'Aujourd'hui*, em Dezembro de 1953,¹⁸ e na *Architectural Record*, na sua edição de Janeiro de 1954. O júri do concurso é composto por quatro elementos ligados à Universidade McGill: John Bland (1911-2002), Eric Arthur (1898-1982), Humphrey Carver (1902-1995) e Pierre Morency, então director da escola de arquitectura; aos quais se irá ainda juntar Gio Ponti (1891-1979), na altura editor da revista italiana *Domus*.

João Andresen irá participar neste concurso internacional, o que constitui iniciativa pioneira no panorama da produção arquitectónica nacional, que julgamos só se repetir em 1959, outra vez com Andresen, no concurso para um Monumento em Auschwitz, e em 1967 com Conceição Silva (1922-1982) e Raul Hestnes Ferreira (1931-), no concurso para o Palácio Municipal de

15 Entre outros salientamos o projecto não realizado de Ruy d'Athouguia (1917-2006) para a nova Pousada da Nazaré (1957).

16 Analisado em: Ana TOSTÕES, "João Andresen e Herança Moderna: Pousada de São Teotónio em Valença", *Monumentos*, nº 12, 2000, p. 54.

17 "Concurso Internacional para a Casa Canadiana do Futuro", *Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação Reunidas*, nº 41, 1954, p. 31.

18 Este número da revista francesa é dedicado às "Contributions américaines à l'architecture contemporaine".

Amesterdão.¹⁹

Esta participação, para além do seu carácter singular e pessoal, também permite observar a disseminação e influência da arquitectura internacional no meio dos arquitectos portugueses nos anos 50, contribuindo para reler não só a sua obra face a esta nova circunstância, mas também o seu significado na interpretação da arquitectura na primeira metade do século XX português.

Julgamos ser este processo de abertura à cultura arquitectónica internacional, agora observado em Andresen através dos livros e da participação neste concurso, um sintoma de uma mudança mais vasta em curso, sublinhado, por exemplo, com o início da rubrica “Das revistas estrangeiras”, dedicada à divulgação/crítica da arquitectura internacional, editada desde 1958 por Nuno Portas, na revista *Arquitectura*.

Se a participação de Andresen neste concurso contribui para refutar a ideia “do isolamento da arquitectura portuguesa”, como justificação da sua resignação moderna (registada pela história canónica), o seu projecto apresentado em três painéis a este concurso, também demonstra vontade e capacidade de ser radicalmente moderno com uma proposta para um protótipo de habitação, atitude experimental que, contudo, se auto-limita quando projecta para construir, denunciando pragmatismo e lucidez na leitura do meio português onde intervêm.²⁰

A casa canadiana para canadianos

O objectivo do concurso, identificado no programa publicado, leva a pensar que a designação *Casa Canadiana do Futuro* adoptada pela revista portuguesa

19 Michel TOUSSAINT, “De dentro para fora na década de 50”, *Jornal Arquitectos*, nº 212, 2003, pp. 48-57. Neste artigo não é referido o Monumento em Auschwitz.

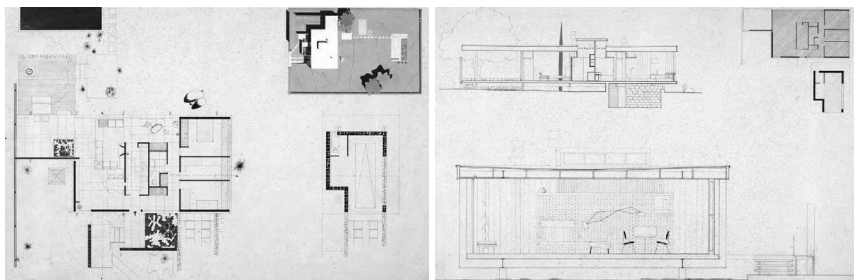
20 Os painéis de concurso fazem parte do acervo do Centro de Documentação de Arquitectura e Urbanismo da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, tendo-lhe sido doados pelo arquitecto Cristiano Moreira, antigo associado de João Andresen. As investigações realizadas por Sérgio Silva, no âmbito da Prova Final para obtenção da Licenciatura em Arquitectura (FAUP, 2007), no arquivo do escritório de João Andresen e Cristiano Moreira não identificaram outro material.

não seja a mais correcta. A organização pretendia que o concurso fosse um (...) *contributo positivo para o desenvolvimento da vida canadiana, e um apoio aos jovens canadianos cujo modo de vida é fortemente influenciado pelo ambiente onde habitam (...)*, e o período pós-guerra justificava uma procura não de manifestos e de inovação, mas de uma resposta rápida e eficaz às necessidades habitacionais da população. Assim, mais do que uma *Casa para o Futuro*, ou mesmo uma *Casa para Amanhã*, o concurso procurava uma *Casa para Hoje* que actualizasse a arquitectura canadiana.

Curiosamente, a organização lamentava-se, no texto de lançamento do concurso, de existir, nesse momento, *muito pouco de uma arquitectura própria canadense, cujos projectos e métodos de construção são fortemente influenciados pelos Estados Unidos* e, como defesa de uma casa canadiana, impediu a participação de arquitectos americanos, quer dos Estados Unidos, quer da América do Sul, permitindo a presença de arquitectos canadianos e europeus.²¹ Não terá a organização previsto que, estando a arquitectura americana a conquistar o debate entre as publicações de arquitectura e os arquitectos europeus, as propostas a concurso fossem revelar uma clara influência vinda do outro lado da fronteira; isto acontece nas propostas vencedoras e mesmo com a proposta de Andresen. A escolha final dos nomeados não poderá certamente dissociar-se da presença de Gio Ponti no júri.

O programa deste concurso configurava um projecto para uma casa unifamiliar de cinco pessoas – um casal e três filhos menores de 15 anos – com dois requisitos: uma garagem fechada para um carro e um limite da área edificada de 167 m². As características do terreno são também apresentadas genericamente, sendo *limitado por um parque arborizado, oferecendo uma vista agradável sobre o Sul e Leste. Uma via pública limita o lado Norte. O terreno, elevando-se gradualmente da via pública, apresenta um desnível total de cerca de 1,20 m. O talhão dispõe de cerca*

21 Esta ideia inscreve-se na afirmação, comum na época, das identidades nacionais.



Painéis da proposta de João Andresen para o concurso de Casa Canadiana do Futuro, 1954
Centro de Documentação de Arquitectura e Urbanismo da FAUP, fotografias de Arménio Teixeira

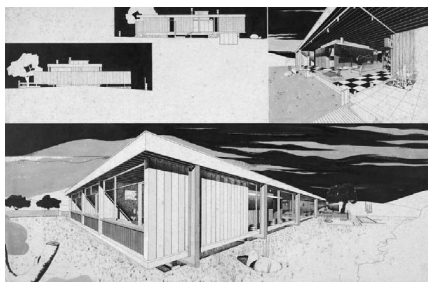
de 30,5x45,7 m, no qual o lado menor (ao Norte) tem a cota 0,33-0,86.

Foram atribuídos três prémios (Internacional, Europa e Canadá) e dez menções honrosas. Esses treze projectos estão identificados e ilustrados no *Catalogue des Concours Canadiens*.²²

O arquitecto dinamarquês Knud Peter Harboe (1925-2002) foi o vencedor do Prémio Internacional.²³ A sua proposta organiza o programa dentro de um rectângulo claramente definido, dividindo a casa em três partes com áreas muito semelhantes. Na zona principal, a Nascente, o átrio de entrada funciona como

²² <<http://www.ccc.umontreal.ca/>> [consultado em 2007].

²³ Este projecto de Knud Peter Harboe partilha uma organização longitudinal comum a muitos projectos realizados na mesma época, entre os quais pode destacar-se a primeira habitação própria de Jørn Utzon: a casa Hellebæk, 1952.



Painel da proposta de João Andresen para o concurso de Casa Canadiana do Futuro, 1954
Centro de Documentação de Arquitectura e Urbanismo da FAUP, fotografias de Arménio Teixeira

centro de distribuição, serve a cozinha, a sala, o compartimento técnico e faz a ligação ao corredor dos quartos; daí acede-se à distribuição para os quartos que, num primeiro momento, configura o acesso ao quarto principal, instalações sanitárias e lavandaria com área de trabalho. E, num segundo momento, ao dar acesso aos restantes três quartos para as crianças, define uma ampla sala de brincar e de estudo, aspecto que permitiu ao júri destacar este projecto pela “interpretação da vida familiar”. Harboe recorre ainda à orientação das divisões relativamente à luz solar, abrindo quartos e salas para Sul e áreas técnicas e zona de brincar para Norte.

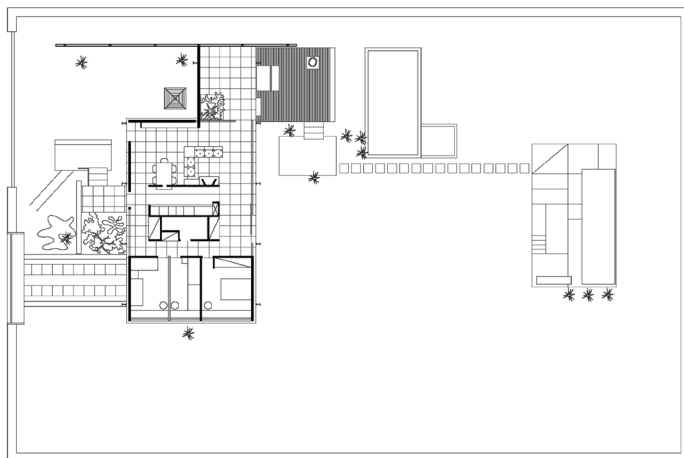
O vencedor do prémio Europeu, Garder Ertman, arquitecto escocês, aposta também na definição de um espaço de grandes dimensões no acesso aos quartos das crianças. Este espaço apresenta uma heterogeneidade funcional maior do que acontecia no projecto de Harboe. A localização deste espaço entre os quartos e a

sala e cozinha cria outras possibilidades de uso, originadas pela confluência destes espaços perimetrais sobre o espaço central, bem como pela desmaterialização das barreiras divisórias de cada uma destas áreas, através de paredes, portas e armários, que permitem ligar e abrir os espaços. Este dispositivo arquitectónico permite ainda uma grande flexibilidade de uso, demonstrando atenção às necessidades domésticas de expansão da área da sala e à supervisão das crianças a partir da cozinha, tema caro a Giedion e apontado no seu livro *Mechanization Takes Command* (1948), outro exemplo da bibliografia indispensável de Andresen.²⁴ O arquitecto Geoffrey Hacker, vencedor do Prémio Canadano do concurso, apostou num princípio de organização do espaço doméstico entre área de dia e noite, aproximando as zonas de serviço da garagem, assegurando também um alargamento no remate do corredor de acesso aos quartos que definia como áreas para as crianças.

A casa para hoje de Andresen: um protótipo moderno

O projecto de Andresen apresentado a concurso parece, numa primeira leitura, mais pequeno do que as restantes três propostas. De facto, Andresen optou por incluir – ao contrário do que fez Harboe – a garagem na edificação principal da habitação, situando-a num piso inferior, parcialmente em cave, o que determinou a necessidade de uma rampa de acesso. Com uma área de apenas 120 m² no piso destinado à habitação, a proposta de Andresen fica longe da área máxima de 167 m² apontada pelo programa de concurso. Esta opção de reduzir a área ocupada com a edificação tem várias consequências: liberta mais espaço não construído no lote, o que permite uma cuidada relação interior/exterior da casa e, consequentemente, o tratamento dos espaços de transição e das áreas exteriores; mas, sobretudo, transforma este projecto numa experiência de habitação de reduzida dimensão, onde cada espaço procura o melhor

24 Guilherme Páris COUTO, Isabel FURTADO, Cristina GUEDES, op. cit.



Concurso Casa Canadiana do Futuro, redesenho da implantação, João Andresen, 1954

Sérgio Dias da SILVA, *João Andresen: uma ideia de arquitectura*, Prova Final de Licenciatura em Arquitectura, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2007

desempenho com a menor área possível. Assim, este projecto, previsto para uma casa isolada, é desenvolvido por Andresen como protótipo de habitação moderna disponível para ser repetido em diferentes circunstâncias. Andresen utiliza o concurso para testar uma solução moderna, marcada por um determinado estilo de vida e cultura arquitectónica, onde explora aspectos teóricos, quer presentes na sua bibliografia de referência, quer na organização das casas de Breuer.

Andresen apresenta a concurso uma habitação com três quartos (uma consequência da redução de área, uma opção também tomada pelo vencedor do Prémio Canadiano) e define claramente um ponto central da organização doméstica, onde fixa o núcleo técnico da casa com todas as funções mecânicas, cozinha, instalações sanitárias, armários, com o compartimento da caldeira na cave, junto da garagem.

A entrada na casa é feita a Norte, por uma sequência de espaços exteriores

gradualmente mais fechados, tema que Andresen repetirá em projectos de habitação posteriores,²⁵ terminando num pequeno átrio/corredor de distribuição, formado pelo limite do núcleo técnico e pela abertura de um amplo vão junto a uma área ajardinada. À esquerda da entrada acede-se à sala comum e, para o lado oposto, ao corredor de acesso aos três quartos; este corredor é rematado por uma zona de brincar com vista para o interior do lote, já que a casa se abre com grandes superfícies de vidro para Sul. O espaço não edificado do lote foi objecto de atento trabalho, que articula uma série de espaços exteriores de carácter diverso: um pátio coberto de extensão da sala, um terraço com pavimento de madeira, uma piscina e uma área ajardinada com bancos. O tratamento desta sequência de espaços, a que Andresen dá tanta importância, adquire um sentido quase de desenho “urbano”, em que o tema da mudança de escala e de imagem vai definindo o carácter dos espaços. Situação semelhante pode ser encontrada em outros projectos, no Monumento ao Infante (1954), em Sagres, onde o problema da monumentalidade não se esgota numa peça isolada, alargando-se a um exercício de grande composição em que cada uma das intervenções contribui para um todo coerente.

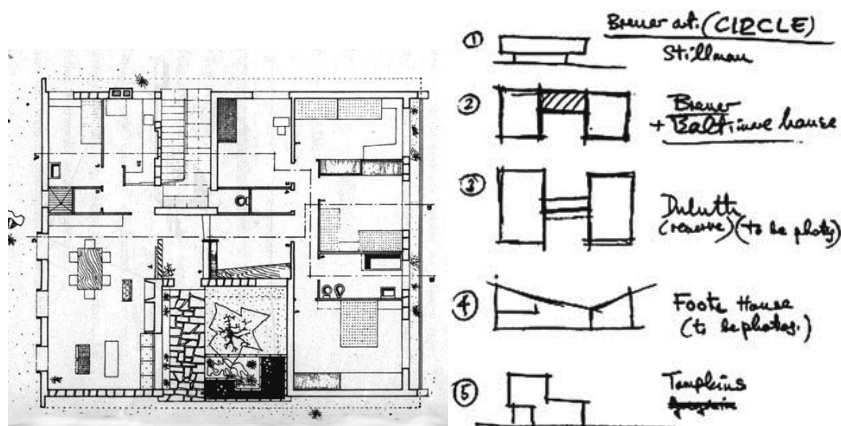
A sua participação neste concurso deve ser vista como um laboratório, onde testa soluções com uma radical liberdade, que durante os anos 50 irá aplicar aos projectos que realiza, o que, na nossa opinião, permite outra perspectiva sobre a sua obra.

A casa do pós-guerra

Durante os primeiros anos da década de 1950, Andresen testará princípios baseados na arquitectura americana, em habitações unifamiliares como as casas de Valongo, Caxias e Figueira da Foz.

O exemplo da casa de Valongo (1953) é o mais evidente, já que o espaço do átrio

25 SILVA, Sérgio Dias da, op. cit. Por exemplo ver a casa Richard Wall (1958), no Porto.



Casa de Valongo, João Andresen, 1953 (à direita)

Arquitetura, nº 49, 1953, p. 7

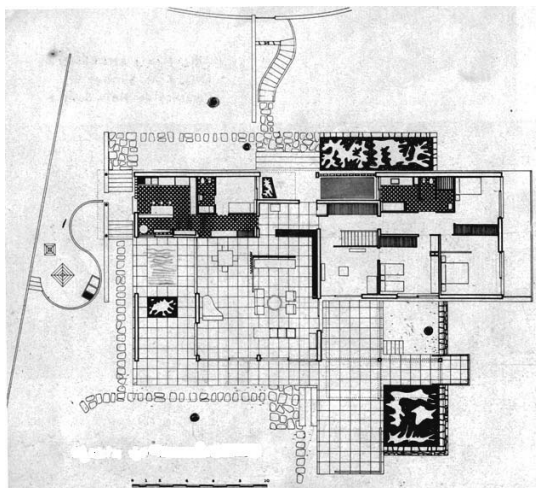
Desenho de Breuer publicado em *Sun and Shadow. The Philosophy of an Architect*, 1955 (à esquerda)

Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arg000/esp330.asp>> [consultado em 2009]

de entrada forma um corpo independente de ligação entre as duas áreas da casa.

Andresen recorre, aliás, a um tema utilizado por Breuer, em 1946, para unificar o conjunto da casa Robinson, criando uma cobertura de águas invertidas sobre os três volumes da casa, solução apresentada num desenho publicado em 1955 no seu livro *Sun and Shadow. The Philosophy of an Architect*.

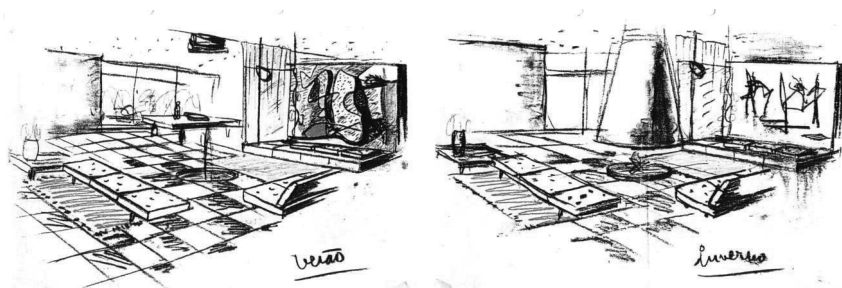
A casa de Caxias (1953) representa já uma transformação deste princípio, numa resposta a um programa mais extenso e sofisticado, onde a influência americana vai além da citação de trechos da obra de Breuer, trabalhando uma elaboração complexa entre os dispositivos espaciais. Contudo, esta casa de Andresen organiza-se a partir do sistema *binuclear*, em que o átrio de entrada ocupa uma posição fulcral na composição arquitectónica e na organização doméstica, mas não é necessariamente o centro geométrico da casa.



Casa de Caxias, João Andresen, 1953
Arquitetura, nº 60, 1957, p. 35

O posicionamento da entrada nas casas de Caxias e de Valongo revelam diferentes relações com o exterior, determinadas pela rua e envolvente. A casa de Valongo foi implantada numa posição central em relação a um amplo terreno, entretanto loteado e reduzido. Por sua vez, a casa de Caxias foi colocada numa situação mais próxima da rua, gerando uma distribuição distinta, já que a entrada está associada a um corredor de distribuição entre as várias zonas da casa. Enquanto o pátio no acesso à casa de Valongo é um espaço resguardado e já da casa, o pátio de entrada na casa de Caxias representa uma transição entre a rua e o espaço de habitação.²⁶

26 Apesar de ter ocorrido uma grande ocupação desta zona urbana de Caxias, esta casa continua a manter um forte domínio sobre a envolvente (áreas urbanizadas e arborizadas) e uma presença discreta, imperceptível, da rua até à entrada.



Casa de Caxias, esboços da sala com cortina e lareira (Inverno/Verão), João Andresen, 1953
Arquivo Cristiano Moreira

A organização da casa de Caxias entre zona de dia e de noite repercute as soluções, quer da casa *binuclear*, quer da *long house* de Breuer, dando origem a um desenho próprio e híbrido ditado pela adequação ao sítio e pela orientação da sala e dos quartos para o exterior ajardinado aberto sobre o amplo horizonte marítimo. Apesar destas referências tutelares, na casa de Caxias ainda se distinguem outros sistemas modernos que recordam, nomeadamente, Mies van der Rohe (1886-1969) com as paredes de vidro e a modulação geométrica. Esta referência a Mies pode ainda ser observada na sobreposição de diferentes enquadramentos visuais sobre planos e espaços, sublinhados com utilização de uma cortina têxtil e de uma lareira retráctil (Inverno/Verão) como elementos de separação entre zona de estar e de jantar. Esta elaboração cuidada do lugar doméstico será retomada, em 1954, no Concurso para a Casa Canadiana do Futuro.

Entre 1956 e 1958 Andresen projecta a casa Lino Gaspar na Figueira da Foz,

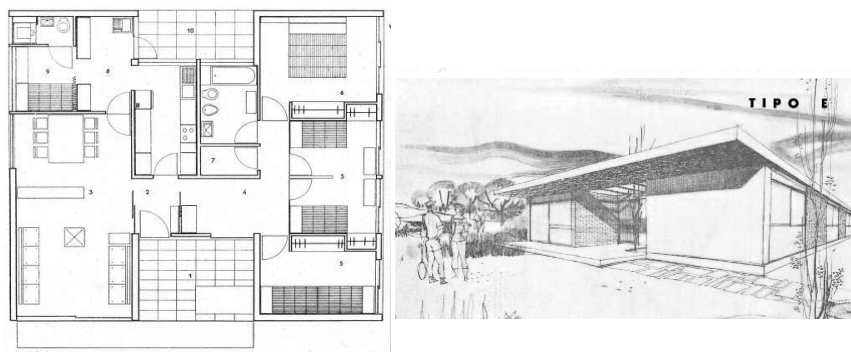
onde recorre novamente à organização binuclear, agora evidenciada também entre as áreas de dia e de noite. Outros temas vão ser aprofundados nesta casa, menos ligados à abstracção do desenho e mais relacionados com a qualificação da rotina quotidiana e doméstica, como a demarcação do espaço junto da lareira e o movimento de entrada, que obriga a uma passagem sob o corpo principal da casa.

Este desenvolvimento da obra de Andresen e, sobretudo, a sequência do seu processo revelam uma investigação própria que, sem renunciar à interpretação dos mestres modernos, já anuncia a manipulação da tradição popular e da sua arte de construir, como aspectos locais modificadores da cultura moderna. O aprofundamento desta relação, entre classicíssimo moderno e tradição popular, será crucial para a crítica à ortodoxia moderna em arquitectura, que terá uma das mais significativas manifestações no Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa (1955-1960).

A influência da experiência de Breuer na casa do pós-guerra pode ser observada nos anos 50, em diferentes exemplos da arquitectura portuguesa. A “casa sobre o mar” (1950), de Fernando Távora (1923-2005), repete o princípio da *long house*; outros projectos reproduzem o princípio da casa *binuclear* (sala/quartos), adaptado ao contexto português numa organização *tripartida* (sala/serviços/quartos), como em 1949, a casa do arquitecto José Carlos Loureiro (1925-), em 1951, as casas geminadas, em Miramar, de António Matos Veloso (1921-) e Eduardo Rocha Matos (1921-), a casa de Ofir (1957), de Fernando Távora, ou ainda, em 1956, a casa Sande e Castro, de Ruy d’Athouguia (1917-2006).²⁷

A organização binuclear da casa também é aplicada a habitações projectadas

27 Rui RAMOS, op. cit.



Habitação Tipo E, Cooperativa "A Casa é Minha", Formosinho Sanchez, 1955
"Habitações unifamiliares para a Cooperativa «A casa é minha»", *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação*, 4ª série, ano XLVII, nº 8, Lisboa, 1955, pp. 4-20

para produção em série, com diferentes variáveis e processos de repetição. Nos Estados Unidos, esta experiência é desenvolvida, com o apoio da industrial, sempre com características acentuadamente diferentes das europeias; Breuer chega a construir um protótipo nos jardins do MoMA (sem sucesso por ser demasiado caro) e o programa *Case Study Houses* transformou-se numa via de divulgação generalizada desta nova casa.

Em Portugal, Formosinho Sanches (1922-2004) explora esta solução espacial no projecto para a cooperativa A Casa é Minha,²⁸ publicado, em 1955, na revista

28 Neste projecto é indicada a colaboração de Maurício Vasconcelos (1925-1977) e, para o desenho das perspectivas, de José Tinoco (1924-1983). Tinoco irá fundar o Atelier 121, em 1972, com os arquitectos António Matos Veloso e Octávio Rego Costa.

Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação. Este projecto apresenta um conjunto de variações sobre uma habitação-tipo baseada na organização binuclear em H, permitindo a escolha da casa de acordo com o seu custo e número de habitantes. Tratam-se de casas unifamiliares, de um só piso, destinadas a famílias com três e quatro filhos, amplamente ilustradas com diferentes perspectivas, publicitando um estilo de vida moderno. Contudo, a sua organização interna apresenta, subtilmente, soluções mais tradicionais, com uma maior segregação funcional e menor flexibilidade de uso, numa tentativa, claramente pragmática, de satisfazer hábitos mais conservadores, ainda marcados pela tradição da casa burguesa.

Uma leitura da década de 1950

No início da década de 50 a arquitectura de Andresen encontra-se disponível para a interpretação da mais recente produção norte americana. O conhecimento desta produção e, sobretudo, a compreensão da sua abrangência abrem o seu trabalho de projecto a outros enunciados que, ao interceptar o internacionalismo moderno e cultura local, interrogam a Arquitectura Moderna canónica. Qual a importância desta deriva americana na obra de Andresen? O que pode ela revelar sobre a produção arquitectónica portuguesa nos anos 50?

Esta influência na obra de Andresen irá ampliar a sua pesquisa de diferentes linguagens, uma mudança em curso desde o final dos anos 40, como se comprova nos projectos realizados em colaboração com Rogério Martins (1920-), nas obras de outros arquitectos, ou nos manifestos redigidos em 1947 por Keil do Amaral e Fernando Távora.²⁹

A hibridez desta arquitectura, que articula elementos modernos com a tradição

²⁹ A mudança que estava a operar-se no entendimento do moderno é registada já em 1947 por Fernando Távora (1923-2005) e Keil do Amaral (1910-1975) ao publicarem, respectivamente, o opúsculo *O Problema da Casa Portuguesa* e o artigo “Uma iniciativa necessária”.

construtiva popular, se, por um lado, procura ser uma resposta pragmática perante as condições portuguesas, como já foi referido, é também crítica ao formalismo Moderno que ainda se fazia sentir. Este vivo confronto pode reconhecer-se no texto de Nuno Portas (1934-), publicado em 1958, relativo ao moderno pavilhão para representação de Portugal na Exposição na Universal de Bruxelas, da autoria de Pedro Cid (1925-1983): *Recordemos que se o formulário do Estilo Internacional serviu entre nós (...) para a arremetida contra os neo-classicismos e os pseudo-tradicionaisismos, a aceitação incondicional e a longo prazo desse tipo de arquitectura começa a tornar-se perigosa por carecer de aderência às nossas realidades. (...) A sua atitude insistente ditou, em parte, a realização do Inquérito à arquitectura espontânea (...) e certas obras atestam já hoje a posição favorável dos seus autores perante este aspecto da problemática da Arquitectura Portuguesa.*³⁰

Esta arquitectura híbrida, que procura afirmar-se para uma mudança da arquitectura portuguesa, deve distinguir-se dos eclectismos das décadas anteriores, onde diferentes *estilos*, do pitoresco ao neomoderno, eram utilizados consoante o cliente ou o momento, num sinal da ausência de uma ideologia criticamente alicerçada diante da realidade e da questão social. Obras de arquitectos como Arménio Losa (1908-1988), Keil do Amaral (1910-1975), Conceição Silva (1922-1982), Teotónio Pereira (1922-), Fernando Távora (1923-2005) e João Andresen (1920-1967), ou trabalhos teóricos – que serão a base para uma historiografia da arquitectura pós José-Augusto França – como o “Ensaio sobre o espaço da arquitectura” (1962-3), de Pedro Vieira de Almeida, artigos de Nuno Portas como “A responsabilidade de uma novíssima geração no movimento moderno em Portugal” (1959), ou ainda o seu livro *A*

30 Nuno PORTAS, F. Gomes SILVA, “Expo 58”, *Arquitectura*, nº 63, Lisboa, 1958, pp. 23-38.

Mas será em 1959 que, ao assinalar o debate internacional, aponta a responsabilidade da nova geração na “revisão do conceito de modernidade”:

Nuno PORTAS, “A responsabilidade de uma novíssima geração no movimento moderno em Portugal”, *Arquitectura*, nº 66, Lisboa, 1959, pp. 13-14.

arquitectura para hoje (1964) confirmam esta posição e o empenho na mudança. Na década de 50 verifica-se, para estes arquitectos, a tomada de consciência das transformações socioculturais em curso e da crise do racionalismo, que marcaram as suas obras com o aprofundamento de soluções espaciais e construtivas capazes de, sem deixarem de ser modernas, reflectirem a sua situação. Importa assim atribuir sentido a este corte com anteriores processos de projecto. Isto significa atribuir à mudança iniciada por estes arquitectos, uma consciência do projecto como instrumento ideológico, que deixa de corresponder só à força dos dotes pessoais de imaginação, concretizada em imagem individual e irrepetível, para se apoiar num esforço projectual que pretende reflectir as suas condições, ou seja, ultrapassar a anterior ideia de objecto arquitectónico isolado e meta-histórico.³¹

Esta interpretação de alguma produção nos anos 50, onde se inscreve a obra de João Andresen, permite considerá-la a par da agenda internacional, o que refuta as teses do isolamento da arquitectura portuguesa como justificação da sua modernidade inacabada e, sobretudo, permite considerá-la realista sem recusar a reflexão teórica como motor do projecto.

Esta mudança iniciada em 50 está consolidada na década de 70, com obras que confirmam uma viragem no processo da arquitectura portuguesa. O Bairro de Caxinas (1970-1972) e casa Beires (1973-1976), de Álvaro Siza, ao retomarem, definitivamente, um diálogo/crítico suspenso nos anos 20 da relação da Obra com o Mundo, permitem explorar a sua inclusão em outras narrativas que lhe dão forma. Esta dilatação do sentido de obra expõe o Local, ou seja, o “estirador” onde o arquitecto projecta, ao Mundo ao qual a obra anseia pertencer. Foi este movimento de abertura esboçado por Andresen em 1953 ao participar, com um protótipo de habitação moderna, no Concurso da Casa Canadiana do Futuro. O seu projecto remete-nos não só para o percurso da sua obra, mas também

31 Manuel BOTELHO, "Os anos 40: A ética da estética e a estética da ética", *RA*, nº 0, Porto, FAUP, 1987, pp. 7-10.

para a compreensão da arquitectura entre os anos 50 e 70, fundamental para a genealogia, ainda por descobrir, da produção contemporânea.

Este trabalho é desenvolvido no âmbito do projecto de investigação “Identidades e caminhos da arquitectura habitacional na passagem para o século XX” do grupo Atlas da Casa, no Centro de Estudos de Arquitectura e Urbanismo da FAUP (CEAU/FCT).

LEITURA DE UMA MODERNIDADE EM ABERTO

GRAÇA CORREIA RAGAZZI

No âmbito destes encontros interessa clarificar antes de mais o enquadramento da obra de Ruy Athougüia, sendo para tal oportunas as palavras de Sérgio Fernandez: *no início dos anos 40 o Regime põe travão a qualquer imagem de modernidade no país e em 45, após a guerra e sem apoios, endurece as suas posições*¹- Athougüia termina o curso de arquitectura precisamente em 1944 e a sua obra desenvolve-se inteiramente sob este regime.

Importa nesta leitura esclarecer que não se entende a modernidade como um ponto final na História da Arquitectura, nem tão pouco um fim; mas apenas como um momento integrante de um caminho que não terminou.

Importa por isso, sempre que possível, esclarecer do ponto de vista do arquitecto, as autênticas premissas desta leitura da modernidade, associadas ao acto de conceber, de forma independente daquilo que ultrapassa as questões disciplinares.

Importa ainda acentuar o carácter de continuidade com a história (e não de

¹ Sérgio FERNANDEZ, conferência no âmbito do III Encontro do CEAA: JANUÁRIO GODINHO – LEITURAS DO MOVIMENTO MODERNO, com o título “Januário Godinho - um arquitecto Controverso”, ESAP, Porto, 2009.

ruptura), que descobre quem persegue a modernidade com um olhar de arquitecto, tal como afirmou há menos de um ano William Curtis na FAUP e, ao contrário daquilo que muito se propagandeou, de forma prematura, nos anos 70. E se a modernidade foi (ou é) tão acusada de não olhar para trás (rompendo com o passado), o que seremos nós, que queremos fazer arquitectura hoje, se olharmos para ela cheios de pré-conceitos?

O abandono da linguagem regionalista pelo Siza logo no final dos anos 60 não deveria ter defraudado ninguém e as suas dúvidas e descontinuidades ou, se quisermos, a sua viagem pela modernidade, atestam precisamente a necessidade de olhar para trás na perspectiva de dar um passo à frente.

Assim, entende-se que para alguém que essencialmente projecta e ensina a projectar, interessa uma leitura da modernidade que não a reconhece como um estilo, mas como um modo de conceber - por oposição (ou complementar) a uma leitura recorrente, que pretende explicar os imperativos históricos aos quais a arquitectura deverá responder, reduzindo assim o arquitecto àquele que regista a história e a arquitectura ao seu testemunho físico.

Por isso, interessa então clarificar que este modo de conceber parte efectivamente das vanguardas construtivistas – do neo-plasticismo, do suprematismo e purismo, culminando numa ideia de forma cujas bases teóricas têm origem na estética Kantiana e se desenvolvem já ao longo do Séc. XIX na obra dos teóricos da arte formalista.

Esta formalidade, persegue o mesmo objectivo classicista em produzir objectos ordenados, só que é preciso tornar claro que há uma mudança radical de base no controle da sua estrutura: trata-se agora de uma ideia de forma baseada na relação que, através do olhar, apela ao entendimento e depende do sujeito, ou seja, de cada um de nós que projecta, e nunca mais vai depender da capacidade prescritiva de regras de composição.

A ordem resultante desta maturidade na composição representa apenas um corte com os esquemas classicistas de axialidade das Beaux Arts onde no lugar da simetria, surge dinamismo e equilíbrio assimétrico (harmonia); no lugar dos

vazios na massa, surgem tensões resultantes da interacção de forma e espaço e no lugar de formas fechadas, surgem dinâmicas extensões de planos coloridos. Tudo isto resulta na construção de universos formais novos e genuínos, sem o apoio do **tipo** para lhes garantir legitimidade social e cultural, enfrentando a construção como uma actividade produtiva, criativa e não mimética em relação a cânones mais ou menos estabelecidos.

A vigência, ou se quisermos, o sentido histórico deste modo de conceber específico da modernidade, tem a ver com a dimensão subjectiva do entendimento em que se baseia este processo do projecto: é que o sujeito – o arquitecto - é um ser histórico por definição, o que implica a sua renovação constante e o mais importante é que os valores que determinam o carácter subjectivo na construção da forma têm um fundamento cultural e não biológico; ou seja, não são expressão de desejos individuais, mas são a expressão do modo particular de cada sujeito incorporar a história e a cultura e assim evoluir.

É então simplista dizer que a modernidade rompe com o passado, esta afirmação resulta de uma leitura epidérmica e precipitada, porque todos podemos ver hoje que as mais significativas expressões de modernidade se alimentaram dos seus debates com o passado, que a obra de Frank Loyd Wright seria impensável sem o Japão, a de Le Corbusier impossível sem a antiguidade clássica e a arquitectura mediterrânica, ou a de Mies sem a arquitectura grega, a obra de Schinkel ou de Peter Behrens.

Eduardo Souto Moura disse algures no início da sua carreira que *As mudanças históricas foram sempre pontuais na arquitectura*. Que *A Turbinenfabrik*, por exemplo, realizada por P. Behrens para a A.E.G. é um templo clássico, uma expressão de continuidade. Mas as colunas foram feitas em ferro: um pequeno detalhe, uma diferença fundamental... E afirma, que é olhando dessa forma para as coisas que se recusa a acreditar na ideia de ruptura. *As mudanças fazem-se aos poucos, com*

*avanços e recuos.*²

Por estes mesmos motivos não faz muito sentido, nesta leitura, a identificação ou não da capacidade notável, ou não, de alguns destes arquitectos “aculturarem” melhor ou pior os resultados da sua concepção ou transcreverem de forma mais ou menos clara as suas culturas ou tradições.

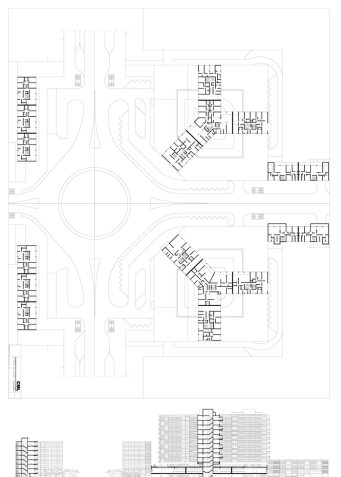
Ou seja, aquilo que nos ensinou a modernidade, é que a obra de arquitectura é formulada num âmbito histórico/cultural determinado, que oferece ao autor uma série de instrumentos teóricos, artísticos e materiais, cuja manipulação define o sentido da sua concepção.

A arquitectura depende, em definitivo, do modo como o autor – o arquitecto interpreta o sentido da história e decide actuar em relação a ele. A história, a tradição e culturas locais devem então ser assumidas em arquitectura como mais uma condição prática do projecto, no âmbito de um conjunto de características que definirão a qualidade do edifício.

Pensando assim, facilmente compreendemos pela análise dos projectos e obras de Ruy Athouguia, que à escala urbana em que operava, com os clientes privados que tinha, cultos e cosmopolitas e com os programas públicos que desenvolveu, não faria certamente sentido uma reflexão mais narrativa da tradição, ou o recurso a alpendres ou elementos da arquitectura popular, que de nada lhe serviam para desenhar as belíssimas torres de habitação colectiva, que pela primeira vez (pela sua mão) emergiam em Portugal. Aliás, poderíamos até dizer que é precisamente nesses edifícios de maior escala e carácter urbano, que se perdem muitos dos seus contemporâneos.

Ruy Athouguia nasceu em 1917 e pertencia praticamente à mesma geração de arquitectos como Arne Jacobsen ou Marcel Breuer, Denis Lasdun, Oscar Niemeyer ou Coderch e era apenas três anos mais velho do que Fernando Távora.

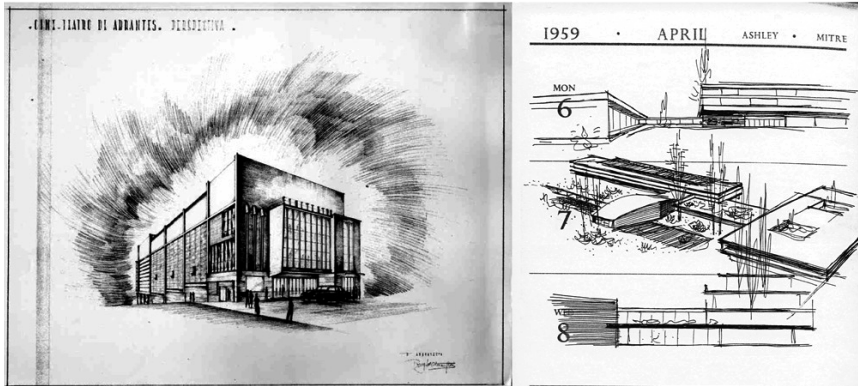
² Eduardo SOUTO DE MOURA, *Faces* – revista de Arquitectura n.ºs 5/6 Printemps 1987 – “Un pays en voyage – a propôs de deux réalisations d’Eduardo Souto de Moura”.



Conjunto residencial e comercial da Praça de Alvalade, no cruzamento da Av. de Roma com a Av. da Igreja (1960-66 Ruy de Athouguia c/ Fernando Silva)

São todos arquitectos que se formaram num contexto clássico, mas com o olhar na vanguarda moderna e que já amadureceram na posterior transformação do pós guerra, contribuindo para a sua fase mais interessante de consolidação e necessário desenvolvimento.

Construíram com base no contributo dos mestres filtrado pela sua própria visão, das suas culturas e contextos locais. Athouguia procurou, no entanto, evitar que o próprio contextualismo se tornasse um modelo acrítico e, sobretudo, uma muleta para suavizar certos aspectos desta arquitectura moderna tornando-a mais simpática ao público em geral e principalmente, a Salazar e à sua censura. Neste âmbito, estudar a sua obra foi fundamental. Através da sua análise sem precedentes foi possível descobrir o processo de construção da forma, assim como o da própria evolução que o arquitecto teve nesse processo. A análise abordou a prática arquitectónica, acreditando que a prática precede o uso posterior da teoria no decurso do projecto, permitindo que este evolua e produza algo de novo. Para



Esquissos para o Cineteatro de Abrantes (1947-49) e Gulbenkian (1959-68)

esta análise tornou-se evidente a importância das relações entre as obras e a sua evolução cronológica, reconhecendo que entre o primeiro e o último edifício construídos, se manifesta uma importante continuidade de carácter evolutivo. Portanto, analisar o modo como um arquitecto de formação clássica se confronta no início da sua carreira com a necessidade de encontrar uma nova linguagem, uma gramática correspondente a um novo sistema construtivo, foi determinante.

A Pousada de Nazaré constituiu na sua carreira, uma espécie de manifesto do seu percurso; as três propostas desenvolvidas ao longo de dez anos poderiam corresponder a três momentos identificados na análise da sua obra. Revela uma arquitectura que se fundamenta numa noção de forma feita de relações visuais que garantem a sua consistência e que estruturam o sentido com o qual se confere identidade à obra. Nós, espectadores de hoje, tal como os de há cinquenta anos atrás, baseamos na identificação destas relações a nossa

experiência arquitectónica.

Foi determinante, enquanto jovem arquitecto, ter tido acesso ao esquema seminal de Le Corbusier - o “Dom-ino” para redefinir com toda a clareza os significados essenciais de suporte, abertura ou encerramento. Assim, no primeiro momento da sua carreira, o esqueleto de betão tornou-se o elemento central e gerador quer do sistema construtivo em si, quer da arquitectura e urbanismo e a grande lição que Athougua tirou deste novo esquema, foi conseguir clarificar visualmente as funções de protecção do exterior, das estruturais que tem um plano, removendo o cheio à massa.

Contudo, o que foi mesmo determinante, não foi a questão da técnica e economia de meios e elementos resultantes, mas sim as relações particulares que o arquitecto podia estabelecer agora com eles – a sua acção sobre estes novos meios, afinada pelo olhar, pela visualidade como instrumento de trabalho do arquitecto. Mies, que o influenciou profundamente, descrevia com uma paixão inesperada nele, a qualidade da pedra, do tijolo, das texturas, dos padrões, dos limites e cores, mas clarificava o que era mais importante do que o material em si: *...é aquilo que nós fazemos dele* ³.

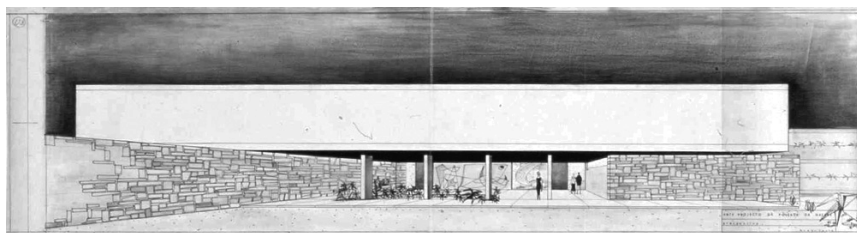
Publicada em 1954, a primeira versão da Pousada vem sintetizar esta condição, a essência do primeiro momento construtivo da sua carreira e reconhece-se uma vontade de correcção quase didáctica que rapidamente seria mal entendida:

- pelo cliente, o Estado e Regime Fascista, que recusava o seu carácter depurado e abstracto;

- pela crítica, que sobrevalorizava o aspecto normativo do projecto e, ao identificar como regras, os seus critérios, acusava-o de ser excessivamente racional.

O local de implantação era fundamental, uma vez que aquele lugar era o motivo da construção da Pousada. E Athougua tentou utilizá-lo como elemento de valorização da espacialidade interior, investindo claramente na

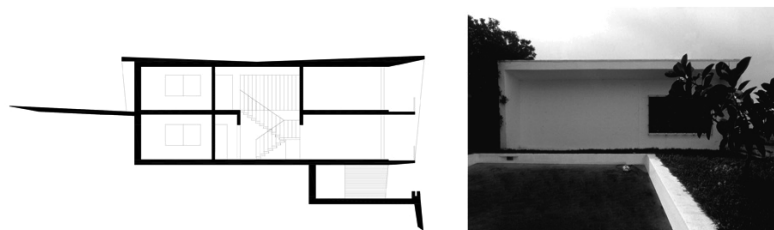
3 Mies van der Rohe in Peter BLAKE, *The master Builders -Le Corbusier/Mies van der Rohe/Frank Lloyd Wright*, Editado por W.W. Norton&Company, New York, 1996.



Desenho da 1ª versão da Pousada da Nazaré (1954)

tensão criada entre a subtileza e a relação franca, mas extremamente cuidada com os elementos da envolvente. Fez como escreveu na memória descritiva: *Tornar o panorama excepcional, que do local se desfruta, uma parte integrante da composição.* E interessou-se pela escala das construções existentes, apontando a necessária fragmentação, perspectivando leituras de topo mais reduzidas. A sua sensibilidade à mesma leva-o ainda a desenhar alçados cegos, procurando anular a escala, recorrendo a pátios interiores para captar luz e produzir ao mesmo tempo uma sensação enigmática e inquietante, que enriquece o percurso da rua ao interior do edifício.

Utiliza o mesmo artifício da entrada que vemos quer na casa Tugendat do Mies, quer nas piscinas de Leça de Palmeira, de Siza. Um percurso que gera diferentes enquadramentos da paisagem, ora exacerbando-a, ora anulando a sua presença e associa no interior, a diferentes pés-direitos as diferentes relações com a paisagem, configurando o espaço e criando situações de climax e anticlimax,



Casa Maria Amélia Burnay (1949-51)

tantas vezes presentes na melhor arquitectura clássica.

Dando provas de que a forma não tem a ver com a escala da obra - é um sistema de relações, surge a primeira casa que construiu, onde a actuação é idêntica e a chegada à pousada pode-se comparar com a chegada a esta casa Maria Amélia Burnay. A relação com a paisagem nunca é a imediata, mas descoberta, daí que o tratamento plástico do alçado principal para a rua, absolutamente inesperado para a época (a Casa Da Av dos Combatentes do Siza é 20 anos posterior), não deixa adivinhar o que se espera.

Mas numa leitura destas, interessa sobretudo o desfazamento entre o plano do espelho de água e o plano vertical, ou a colocação excêntrica da janela, decisões que nos dizem muito acerca de um conjunto de relações que determinam a estrutura deste universo visual - aquilo que se procura na obra não é a sua configuração ou um conceito - é a proporção, a ordenação relativa dos seus elementos, impossível de tipificar.

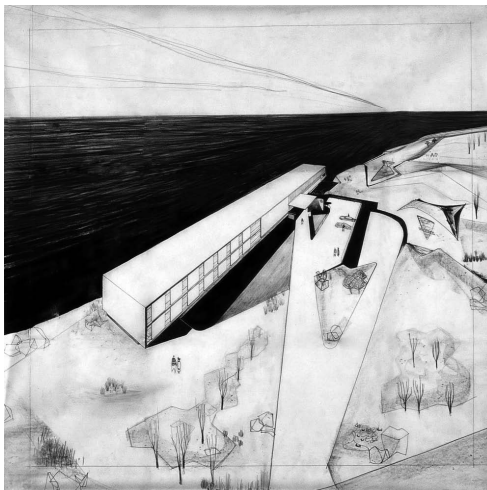
O Bairro de Alvalade (1949-1952), constitui um exemplo construído desta fase e distingue-se do panorama cinzento e híbrido da sua vizinhança. Como suporte urbanístico havia já um plano de solução académica de 1945 para a expansão de uma grande área de Lisboa. A sua proposta actuou como uma espécie de alavanca que veio melhorar, apenas pela sua presença, as futuras obras da envolvente. E esta arquitectura tornou-se carismática pela utilização, pela primeira vez em Portugal, dos blocos habitacionais sobre *pilotis*, de tal forma que lhe chamaram Bairro das Estacas numa analogia que os lisboetas fizeram à reconstrução da cidade após o terramoto de 1755, sob estacaria.

O pilar, como parte visível do esqueleto em betão, constituiu então, o elemento central a partir do qual os outros evoluíram, permitiu elevar os edifícios do solo, criando espaços verdes de circulação e invertendo as expectativas da época, já que na base era onde se concentrava a maior densidade e peso da construção. Introduziu a transparência entre os diversos edifícios, permitiu adelgaçar os blocos e acentuou a ideia de horizontalidade e leveza. O pilar, constituiu ainda, o elemento base de uma ideia de modulação, a partir da qual evolui toda a composição visual do conjunto:

Primeiro, ao suportarem os pilares todo o peso do edifício, as paredes ganham liberdade e a fachada é agora como quisermos, permitindo vazios, buracos, sombras e/ou membranas transparentes, como acontece nas grelhas pré-fabricadas em betão que usa nas cozinhas, ou ainda nas janelas de qualquer dimensão submetida apenas à modulação base, à exposição solar e à composição visual.

Depois, esta composição é enriquecida com o recurso à repetição e alternância da modulação baseada nos elementos estruturais e fica humanizada pela proporção que controla igualmente os pés-direitos, as dimensões das portas e de todas as caixilharias.

Para este modo de conceber é fundamental ter controlo visual sob os efeitos de luz, sombra, cor e detalhe, manifesto através dos recuos e das alturas às quais estão colocados os vários elementos como os parapeitos, ou da relação entre estes



Desenho da 2ª versão da Pousada da Nazaré (1958)

e as lajes e outros que se somam à estrutura e que determinam os cheios e vazios. Por fim, a planta clássica transformou-se: e para além do piso térreo estar agora livre e a entrada das casas passar para o primeiro piso, a organização espacial também é uma resposta à modulação geral da solução.

Todo o conjunto demonstra que tinha sido encontrado um novo modo de conceber, segundo critérios formais de natureza fundamentalmente visual. O detalhe está implícito no sistema construtivo e este clarifica-se à medida que se apura o projecto.

A segunda fase é talvez a mais fecunda da sua carreira e foi produzida ao longo dos anos 50: nesta fase a questão da linguagem está clara e o seu objectivo é a precisão da forma. A 2ª versão para a Pousada de Nazaré é disso exemplo:

- transformou-se num volume puro, seco e de clara leitura, mas continuando cuidadosamente pousada no lugar - esta decisão assinala uma clareza

correspondente ao seu amadurecimento e segurança ao projectar.

Insiste num esqueleto elementar constituído por lajes leves e delicados pilares, que remetem claramente à estrutura Dom-inó e a uma grande preocupação com a delicadeza, que se refere directamente a Mies van der Rohe.

A forma como pousa o edifício no solo funciona como uma espécie de abstracção geológica - uma parte em ponte, recuando e criando uma enorme sombra para reforçar a emergência do corpo principal que parece levitar. A planta livre sugere uma vez mais o encontro com a envolvente criando particulares dinâmicas visuais e é uma espécie de demonstração clara do seu vocabulário, dos seus mais pertinentes princípios estruturais e visuais. Os elementos base, os quartos, são modulados e combinados de forma inteligente com os espaços singulares de modo a não competirem com a própria excepcionalidade da envolvente.

A Pousada mostra ainda que a forma não tem que ver com o programa – o que interessa é a organização, a qualidade da caracterização espacial e conseguir ultrapassar com esta as peculiaridades do programa.

Com a casa Sande e Castro, que projecta para um grande amigo (1954-1956), Ruy Athougua sedimenta esta mudança radical no modo de entender a construção da forma. Ensaiaando uma estrutura de cariz claramente neoplástico, a sua arquitectura desenvolve a partir desta obra um processo de depuração:

- os volumes são reduzidos a superfícies, e nestas importa atender às texturas;
- os planos passam a funcionar como agentes estruturadores do espaço. E estes são atributos que alcançam aqui o máximo sentido.

Athougua tenta reduzir as paredes e divisões no interior ao mínimo, assegurando somente a fluidez espacial e investindo tudo nas qualidades plásticas dos materiais:

- os muros de pedra, os vidros e as cerâmicas são introduzidos conscientemente como meios estéticos;
- os pátios e alpendres resolvem, juntamente com os planos que os definem, a continuidade entre exterior e interior e a imagem de rigidez aparente na geometria da planta perde-se na articulação com a paisagem;

- os grandes balanços da cobertura exploram a natureza construtiva da casa acentuando, como sempre, a horizontalidade.

E a cor, numa referência directa a Peter Oud, foi um recurso recorrente na sua obra, embora muitas vezes, sobretudo nas obras públicas, tenha sucedido o mesmo que a Távora no Bairro de Ramalde - desapareceu.

É interessante comparar os desenhos que deram origem a esta obra com vários esboços de outras casas (realizadas ou não) – descobre-se nestas semelhanças a confirmação dos valores justificando-se uma vontade de aperfeiçoamento. Alheio à epidérmica continuidade na aparência das suas obras, investe nos mesmos temas sem comprometer a sua qualidade; pelo contrário, absorve os resultados e define a singularidade de cada uma através da sua relação com o lugar.

E talvez como resultado às críticas que lhe fizeram, encontrei sublinhada na revista *Baukunst und Werkform* que ele tinha no escritório, uma entrevista realizada em 1958, por Christian Norberg-Schulz a Mies:

Porque é que você repete os mesmos princípios estruturais em vez de experimentar novas possibilidades? Ao que Mies, com toda a serenidade, responde:

Se quiséssemos inventar todos os dias algo de novo não chegaríamos a parte nenhuma. Não custa nada inventar formas interessantes, mas pelo contrário é muito difícil e trabalhoso aprofundar algo. E dizia ainda que nas suas aulas, muitas vezes utilizava o exemplo de Viollet-le-Duc, que demonstrou que os trezentos anos de evolução da catedral gótica consistiram sobretudo numa reelaboração e aperfeiçoamento do mesmo tipo estrutural.

*Nós limitamo-nos às estruturas que são possíveis na actualidade e tentamos resolver todos os detalhes. Desta maneira queremos construir uma base para a evolução futura.*⁴

A obra de Athougua faz parte desta evolução.

⁴ “Uma conversa com Mies van der Rohe”, entrevista por Christian NORBERG-SCHULZ, publicada na revista *Baukunst und Werkform*, 11.1958, nº6.

A terceira e última fase que se produz nos anos 60, trata de actualização; nestes anos revela-se uma preocupação de se agendar, de incorporar o tempo e, eventualmente, será a própria natureza das suas encomendas a ditar esta preocupação.

Esta é uma fase de resistência sobretudo entre 1960 e 66, na qual Athougua se tenta alhear às pressões do mercado e tenta fundamentalmente continuar a actuar no território da estética, não no das ideologias, baseando a sua acção crítica na proposta de uma formalidade consistente e não nos ismos correntes (regionalismo ou brutalismo) sendo, todavia, evidente a necessidade de se actualizar.

As preocupações estruturais com que se confrontou nesta fase impuseram a adopção de critérios claros com os quais ele encontrou um conceito universal capaz de responder aos diversos requisitos das diferentes épocas, sejam os anos 50 e 60. Mas é motivado pelas preocupações que levanta a grande escala em que estava agora a trabalhar, uma escala urbana - inédita em Portugal, que procura sobretudo referências nas investigações de Mies.

O vigor de um princípio geral depende precisamente da sua aplicação generalizável e era exactamente o que Athougua ‘ouvira’ quando Mies falava da estrutura na arquitectura – não era uma solução particular, era a sua ideia geral. E apesar de cada edifício ser uma solução singular, não é na singularidade que está a sua lição, mas na generalização da sua aplicação. Tentando clarificar esta ideia, Mies usava a analogia da linguagem: *uma linguagem viva pode ser usada em prosa no dia a dia. Quem souber utilizar bem essa linguagem pode falar numa excelente prosa.*

E quem for realmente excepcional, pode ser poeta. Mas continua a ser a mesma linguagem e a sua característica é precisamente oferecer todas estas possibilidades.”⁵

5 Fritz NEUMEYER, *Mies van der Rohe – La Palavra sin Artificio/Reflexiones sobre Arquitectura 1922/1968*, Biblioteca de Arquitectura, El Croquis Editorial, Madrid, 1995.

A terceira versão da Pousada que surge em 1962, assume simultaneamente uma tentativa de acompanhar a produção contemporânea, e a vontade de construir a Pousada. Não tinha sido só a censura do Regime de Salazar a questioná-lo, mas também a crítica arquitectónica o tinha alienado e é clara nesta última proposta realizada, uma aproximação às propostas mais recentes, acima de tudo a obra recente de Le Corbusier não lhe foi indiferente quando procura renovar a sua própria linguagem, tentando integrar elementos como o betão aparente e os rebocos texturados.

Quando admite rever a solução para introduzir a solicitada aproximação à realidade local, na Memória Descritiva lê-se: *A expressão arquitectónica é resultado directo dos tipos de construção apresentados, que recorrem às características locais.*

Uma vez que o cliente queria uma pousada maior em relação à última proposta, é evidente a tentativa de, adoçando-se ao terreno, fragmentar a volumetria geral do edifício, criando uma série de recortes que produzem sucessivas sombras e leituras perspectivadas desde a rua, numa abordagem de grande plasticidade. Adopta elementos de suporte caiados, dispostos em paredes que são lâminas profundas com leitura de cutelo e nas lajes utiliza o betão aparente. O facto dos elementos verticais de alvenaria estarem caiados e os horizontais em betão aparente, combinados com uma cobertura ligeiramente inclinada, revestida com *balosas*, (evitando a todos os custos a utilização de telha) acentuava a natureza plástica da solução. O que interessa aqui não são as referências mais ou menos directas a Ronchamp ou a La Tourette, mas o facto de que essas influências se reuniram nesta nova proposta como filtros para a interpretação plástica dos ajustes às características regionais exigidas pelo Regime.

Podem ler-se várias referências na sua obra, mas Athougua destilou o essencial da sua própria cultura misturando-a com os ensinamentos fundamentais da cultura tradicional, da cultura clássica e moderna, combinando assim uma resposta local de carácter universal, ímpar no contexto de percursos como o de Januário Godinho ou Rogério de Azevedo, deixando-nos sobretudo uma lição intemporal, porque resulta de um tenaz compromisso entre ética e estética, de

uma rara consistência em Portugal.

Pelas inúmeras conversas, pela análise aos vários processos dos seus projectos, foi possível mostrar que a sua investigação visava a coerência, a proporção, o ritmo e repouso, a precisão do detalhe, a integridade da ordenação espacial e o respeito pela escala humana – as suas preocupações eram, afinal, de tal modo universais que são, seguramente, actuais.

LEITURAS DO
MOVIMENTO MODERNO
INTERNACIONAL

LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA EN LOS AÑOS 40 Y 50. UNA SÍNTESIS

ANTÓN CAPITEL

1. El bando militar y monárquico que se rebeló contra la República y que ganó la guerra civil que había provocado fundó un régimen dictatorial que necesitaba justificar ideológicamente tanto el crimen sistemático que la guerra y hasta la propia victoria habían supuesto, como el hecho de apoderarse del Estado y, con él, de todo el país. Cualquier cosa era buena para inflar el nacionalismo exacerbado que sirvió de justificación general, y hasta la arquitectura, un arte tan abstracto, fue convocada para ello.

Un arquitecto vasco, Pedro Muguruza, nombrado ya en guerra Director General de Arquitectura por el dictador, fue quien tuvo la idea de una arquitectura “española”, “nacional”, que se había de mirar en la historia, rechazando la moderna, a la que se condenaba como extranjera y “roja”. Esto no era otra cosa que llevar a la política dictatorial lo que hasta entonces había sido tan sólo una polémica entre profesionales, pero esta simplificación les bastó. Y una arquitectura historicista se impuso como arte oficial, incluso aunque alguno de los arquitectos más dotados fuera un sobresaliente moderno de antes de la guerra. E incluso aunque la resurrección de una arquitectura historicista, traslación de la

que había luchado contra la moderna en los 35 primeros años del siglo, fuera en realidad imposible por toda clase de circunstancias, como la realidad, la práctica, demostró. La historia no fue otra cosa que una caricatura, las más de las veces grotesca, y ello tanto en los casos que mostraron habilidad como en los que fueron servidos por la torpeza.

2. Pero lo cierto es que algo propio de un auténtico espíritu histórico, clásico, tradicional, quedaba todavía, sobrevivía aún. Quedaba, al menos, una persona, Luis Moya Blanco (1904-1990), arquitecto decepcionado con la arquitectura moderna que vio en las ideas nacionalistas en las que participaba la oportunidad de continuar con una manera clásica que, para él, permanecía viva y vigente. Moya había sido ayudante de Muguruza y quizá el espejismo de éste fue entender como posibilidad general el ejemplo de aquél.

Moya no fue como los demás, no se limitó a vestir con trajes históricos más o menos afortunados los esquemas académicos o modernos. Quiso evocar la tradición completa y, en buena medida, lo logró. Acudió al sistema tradicional del edificio en torno a patios, convirtiéndolo en un método universal, como había sido en el pasado; se planteó el empleo de la construcción en albañilería de ladrillo con techos abovedados y sirvió con esos instrumentos unos edificios que recuperaban el lenguaje clásico de un modo tan intenso como poco convencional.

En una línea que podría compararse en alguna medida con la de un Lutyens o la de un Plecknic, Moya acudió a la tradición completa, en su acumulación de recursos, como medio de trabajo. Por sus edificios podría decirse que fue sobre todo un practicante del revival barroco, aunque a él le gustase presentarse como helenista.

La obra que dejó en esta aventura puede tenerse por relativamente abundante y desde luego suficiente para demostrar lo que quería: la vigencia y la vitalidad de la tradición clásica (“española”, decía él, aunque esto pueda considerarse más



Capillas de las Universidades Laborales
de Zamora y Gijón

un tributo a las circunstancias y a sus propias creencias), capaz de resolver los problemas modernos.

El Museo de América de Madrid (1942) y el Escolasticado para los padres Marianistas, en Carabanchel (Madrid, 1942) dieron la medida del sistema claustral, de un lado, y de las bóvedas tabicadas de ladrillo como método sistemático de construcción, de otro. Así como hicieron presente un modo extremadamente moderado de practicar el lenguaje clásico. La Iglesia parroquial de San Agustín, en Madrid (1945-50), integración de la planta central y basilical por medio de la figura elíptica, cubierta por una espléndida cúpula de arcos cruzados, es un extraordinario ejemplo de iglesia que tuvo la continuidad de las capillas de las Universidades Laborales de Zamora y Gijón, y de la Iglesia parroquial de Torrelavega (Cantabria). Juntas constituyen una magnífica y original experiencia de la construcción tardoclasicista de templos católicos.

El culmen de la obra de Moya fueron las citadas Universidades Laborales, la de Zamora (1947-52), y, sobre todo, la de Gijón (Asturias, 1945-57). Conjunto de extraordinarias dimensiones, su realización dio a Moya la oportunidad de construir una “ciudad ideal”, expresión de la idoneidad del clasicismo para responder con eficacia y perfección a todos los problemas. El edificio (uno de los más grandes que se construyó en el franquismo) sigue dando hoy testimonio encendido de sus ideas y es, sin duda, una de las mejores y más importantes realizaciones del clasicismo tardío en Europa, sino la mejor.

3. La generación posterior a Moya, aquella que estudió la carrera en los años 40 (esto es, durante la etapa historicista) y que protagonizaría después la gran diversidad de los años 50, que luego examinaremos, se integró en la profesión con una práctica que intentaba mediar entre el clasicismo de sus mayores, oficialmente impuesto, y la modernidad, apenas conocida y para ellos pendiente. No obtuvo con ello muy buenos frutos, sino es en el final de la década y puede decirse que, sobre todo, a través de un edificio concreto.

Tal fue la construcción de la Delegación Nacional de Sindicatos, erigida en el Paseo del Prado de Madrid por Francisco Cabrero con la colaboración de Rafael de Aburto. Cabrero había ganado el concurso nacional para el edificio en 1949 con una excelente propuesta de mediación entre clasicismo y modernidad, que tuvo la virtud de construirse y que representó la transición hacia una “verdadera” modernidad que se iba a desarrollar en los años sucesivos. El edificio de Cabrero y Aburto se unió al de Gijón de Moya como ejemplo de otra gran realización bajo el régimen dictatorial.

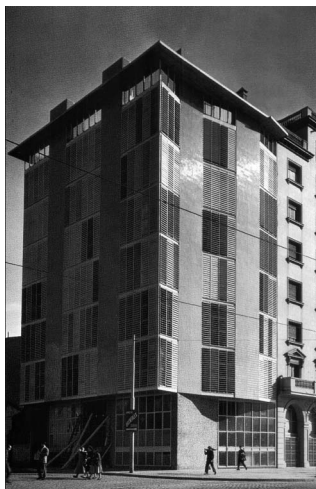
Inspirado en alguna medida por una interpretación madrileña de la arquitectura italiana, el edificio de Sindicatos supo jugar con extraordinaria habilidad el difícil y complicado papel urbano que, por su emplazamiento, le había tocado. Esto es, supo presentarse con eficacia tanto al Paseo del Prado y al edificio del Museo,



Edificio de Sindicatos, de Cabrero y Aburto

de un lado, como a la ciudad tradicional que le rodea, además de a la escala metropolitana que por su tamaño le implicaba. Ideas de composición académica se combinaron con recursos modernos para obtener un resultado cuyo atractivo puede verso hoy todavía con claridad.

4. El edificio de Sindicatos significó la liquidación del anacrónico historicismo de posguerra y el inicio de una nueva aventura moderna. La generación de Cabrero y Aburto será quien la va a protagonizar casi por completo durante los años 50, abriendo la etapa probablemente más brillante de la arquitectura española en el siglo XX (1949-1970). La arquitectura moderna que les había sido negada, podía ahora practicarse libremente, pero exentos los arquitectos de una verdadera tradición en la que apoyarse, cada uno de ellos interpretará las cosas según su propia manera de pensar. Incluso deberá inventarse esa manera. Así, Francisco Javier Sáenz de Oíza (natural de Navarra y afincado en Madrid,



Edificio de Viviendas en la Barceloneta, de José Antonio Coderch (a la izquierda)
Gobierno Civil de Tarragona, de Alejandro de la Sota (a la derecha)

con Laorga) realizó en la iglesia del Santuario de Aránzazu (concurso de 1949) una versión que tenía todavía algo de historicismo, apoyado en los ejercicios eclesiales del arquitecto alemán Dominikus Böhm, pero que se concretó sobre todo como una encendida evocación expresionista, con acentos incluso gaudinianos.

José Antonio Coderch (Barcelona) practicó una arquitectura relacionada con lo que podríamos llamar el “informalismo” a que había derivado el estilo internacional. En la casa de la Barceloneta, con un lenguaje urbano, tan atractivo como moderado, y con la influencia de Gardella. Pero en las planimetrías de este edificio, de un lado, y en la Casa Ugalde en Caldetas, de otro, queda reflejada la fuerza de la figuratividad a que nos hemos referido.

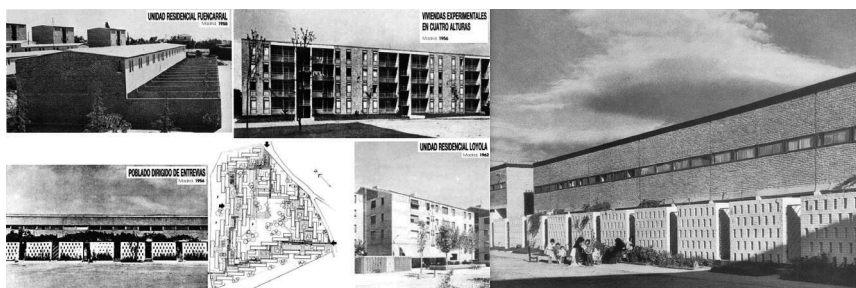
Miguel Fisac Serna (natural de La Mancha y afincado en Madrid) había sido el



Iglesia de Alcobendas, de Miguel Fisac

arquitecto de esta generación con más encargos durante los años 40 y, así, con una práctica mayor de u historicismo que quería ser moderado y modernizado. En los 50 abrió los caminos españoles de la “arquitectura orgánica” que tan fértiles iban a ser para esta escuela madrileña. Lo hizo, entre otros, con el Instituto de Biología para el Consejo de Investigaciones Científicas y con el edificio, también de investigación, en la Ciudad Universitaria, ambos en Madrid. Especializado en construcciones eclesíásticas, puede citarse la Iglesia de los Dominicos en Alcobendas (Madrid).

Alejandro de la Sota (gallego afincado en Madrid), aunque más adelante iba a ser el campeón, muy admirado, de la fidelidad a la arquitectura racionalista, inició también en los 50 algunas vías “orgánicas”. Destaca como ejemplo la desaparecida casa de la calle del Doctor Arce en Madrid.



Poblados y Unidades Residenciales (a la izquierda)
Poblado Dirigido de Entrevias, Madrid (a la derecha)

Un arquitecto singular fue José Luis Fernández del Amo (Madrid) por su dedicación a la construcción de nuevos poblados rurales del Instituto Nacional de Colonización. Practicante de una línea que podríamos llamar también orgánica, que se relacionaba con el carácter buscado para estos nuevos pueblos, y que contó asimismo con una interpretación moderna y muy atractiva de la arquitectura popular.

Avanzada la década, la obra de Francisco Javier Sáenz de Oíza se convirtió en la más radical de la vía racionalista. La practicó según muy diferentes matices, pero destacó sobre todo en los “Poblados dirigidos” de Madrid, viviendas sociales para la absorción de la emigración, resueltas en la ideología del funcionalismo y de la vivienda mínima. Puede decirse que Sáenz de Oíza (que más adelante destacaría en la práctica de una encendida arquitectura orgánica) adoptó aquí el papel de un “pionero”, de un “maestro” o fundador de la modernidad.



Pabellón de España en la Expo de Bruselas

Otras visiones racionalistas diferentes fueron, de un lado, la de Echaide y Ortiz Echagüe (Navarra) con los edificios de la empresa Seat en Barcelona, a la manera de Mies, y así, en el más estricto Estilo Internacional. De otro lado, destacó el edificio para el Gobierno Civil en Tarragona, el primer edificio oficial del franquismo en una arquitectura absolutamente moderna. El trabajo constituyó una obra maestra de este reconocido autor, capaz de dar a la arquitectura moderna el carácter monumental y urbano necesario para una obra oficial. Puede considerarse ésta emparentada con Marcel Breuer, de un lado, y con Terragni, de otro.

La transición hacia la siguiente década fue realizada por el brillantísimo Pabellón de España en la Expo de Bruselas, de José Antonio Corrales (Madrid) y Ramón Vázquez Molezún (gallego afincado en Madrid), el primer edificio moderno que representó al régimen franquista en el extranjero, obra maestra de estos autores y premiada por la propia Expo. Véase como es radicalmente racionalista (acero,

cristal, geometría pura, lenguaje mínimo, forma modular repetitiva y aleatoria), pero también orgánica: hexágonos a la manera de Wright y presencia de la estructura resistente como una característica específica de su forma.

Con su eclecticismo cerramos este comentario acerca de la variada y ecléctica forma en que se produjo la arquitectura española en los años 50. Una colección de maneras que tendrá un fuerte desarrollo y que formará con el tiempo una rica y variada Escuela española de la arquitectura moderna, base y explicación de la fuerza que nuestra arquitectura iba a tomar en las décadas finales del siglo XX.

THE SOFT TOUCH OF TECHNOLOGY. SEASONAL BUILDINGS AT LAKE BALATON AT THE TURN OF THE 60S

MARIANN SIMON

The social commitment of the Modern Movement and its connection to technological development was never questioned; however the leading role of technology was not recognized by everybody – as Colin St John Wilson later exposed.¹ The cultural and human aspects of modern architecture – aspects of identity, place or nature – came to the fore only after the Second World War. A series of CIAM congresses dealt with the problem of how to reconcile quantity and quality while rebuilding Europe after the war. *The aim of CIAM is to work for the creation of a physical environment that will satisfy man's emotional and material needs* – proclaimed The Bridgewater Statement in 1947, and the four subsequent congresses concentrated on this theme, step by step making more visible the problems inherent in the different approaches of the old guards of functionalism and the new generation.² The last meeting of CIAM

1 CStJ Wilson, *The Other Tradition of Modern Architecture: The Uncompleted Project*, Academy Editions 1995.

2 Cited by O Newman, 'A Short Review of CIAM Activity' in *CIAM'59 in Otterlo: Arbeitsgruppe für die Gestaltung soziologischer und visueller Zusammenhänge*, Dokumente der Modernen Architektur, Karl Krämer Verlag, Stuttgart, 1961. p. 12.

was organized by a group of young architects, formed during the preparation of the previous congress held in 1956 and calling themselves TEAM 10. The death of CIAM was announced at the meeting in Otterlo, in the Netherlands, in 1959. The participants of the Otterlo meeting were eager to find a more precise relationship between physical form and socio-psychological need. They were all agreed that architecture should be humanized, but they intended to examine the range of different opinions. For this purpose the meeting was planned as a working congress. *The letter of invitation asked that each participant come with a project which he considered to express in the best way possible his conception of the task of the architect and urban planner and his thoughts on how the architect and urban planner might rationalize and harmonize the connections between people and their surroundings.*³ 43 participants from 20 countries presented their projects during the discussions, and the inevitable differences in opinion sometimes led into heated debates. All the architects agreed about the goals, but they differed in their opinions as to how to achieve them: whether to use a new architectural language based on advanced technology or to combine modern and traditional means of expression.

In my article I deal with one project presented in Otterlo, the only one which arrived from Hungary. The topic was a group of seasonal buildings at Lake Balaton, the designer was Károly (later often mentioned as Charles) Polónyi, a young architect, only 31 at that time.⁴ This project was not only a perfect example of a successful balance between the demand for a sense of place and the adaptation of prefabricated technology, but it was also important because it served a community purpose. I decided to present this project for two reasons. Firstly, it belongs to those rare exceptions when post-war Hungarian architecture was in tune with international trends, so it could present something

3 O Newman, 'Preface' in *ibid.*, p. 7.

4 Charles Károly Polónyi (1928-2002).

instructive for the larger architectural community. Secondly, it grew out of the special conditions of place and time, making a pragmatic and natural approach that avoided extremes. At first I try to explore the political and economic circumstances, then the professional and technical background, and finally I attempt to discover the architectural aims and ideas of the project. In other words, I discuss all the factors which made it possible – during a short period of transition – to create harmony between place and production within modern Hungarian architecture.

Even though Lake Balaton was already used as a resort area in the 19th century, it only became popular with a wider public during the first part of the 20th century. After the Second World War a period of decay started: the private hotels and villas were socialized and the development coordinating organization, the Managing Committee of Lake Balaton, was abandoned in 1949. As a consequence, in the fifties the situation was characterized by a lack of maintenance and occasional unregulated developments. Lake Balaton attracted political attention only in 1956, when the official plans were set out for the next five years, within the general context of developing tourism. The idea came to the fore that the Balaton area deserves its own managing committee, but the former organization was re-established only a year later. Quickly normalized circumstances after the failed uprising of 1956 and a political striving for consolidation certainly helped to make this step possible.

The new Managing Committee of Lake Balaton (BIB) provided the organizational background and financial support to begin the development around the lake. The representatives of the Ministry of Building Affairs and the Association of Hungarian Architects also participated in the Committee, which worked as a central body, where all the information was collected and the practical work allocated. The lake had a chief architect, who was responsible for general planning and investment, and who was also involved in the authorities'

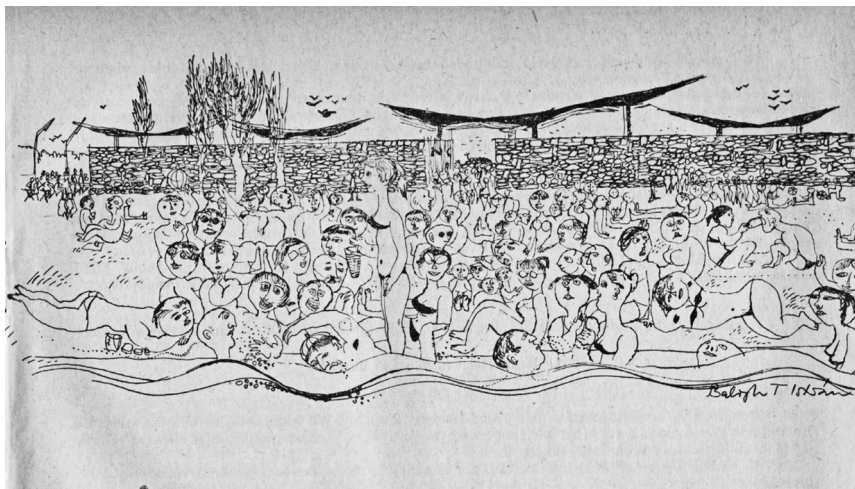
work concerning construction, new regulations, and the granting of permits.⁵ Beside this, there were two substations on the site: one serving the north side of the lake and the other the south side. The leaders of these substations were also architects, who were given the title of “chief-engineer”.⁶ The whole project was undertaken as a complex intervention. The regional plan for the whole area and the development plans for the settlements around the lake were prepared in the same state design office, under the surveillance of the chief architect and his two colleagues. The public buildings – including not only the seasonal ones that were presented – were also designed in state design offices, namely by qualified and ambitious architects. The regional development of Lake Balaton was a masterful program, managing all the varied aspects well and in considerable detail, even though the Committee was short of the money.

The involvement of the Association of Hungarian Architects in the Balaton project was not formal. Members participated in the planning and design process not only at an official level, but a large group of architects also worked on the project as volunteers. A contemporary report on the Balaton development listed 38 members from the Association and two from the Budapest Technical University, and a further 15 architectural students.⁷ While the students worked out town plans and building designs as course tasks, the architects – as ‘patrons’ – looked after the interests of the settlements. Working as free advisers in the building permission process, they helped the builders in improving the designs and prepared plans for the settlements. However this cooperation with local authorities was not quite without its rewards: if an architect built a good

5 The chief architect was Tibor Farkas. He got this job after he had led the task force during the reconstruction of the flood damage in southern Hungary in 1956 with success.

6 The chief-engineer for the south bank was Charles Polónyi himself. Both chief-engineers were selected from the former staff of Farkas. Polónyi also kept his position at the state design office where he was employed, which made him possible to do design work at the same time.

7 I Bérczes, T Farkas, I Kisléghy Nagy & K Polónyi, ‘Beszámoló a Balaton fejlesztés munkájáról’ [Report on the development of Lake Balaton] *Magyar Építőművészet*, vol. VII, no. 4-5, 1958, p.164.

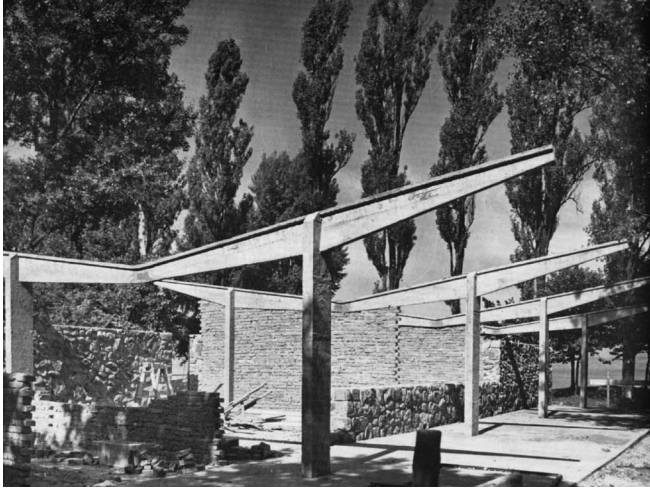


The beach. Graphics by István Balogh. *Magyar Építőipar* 1959. 9

relationship with the leaders of the local government, he could gain private commissions for smaller designs. The patronage of a settlement sometimes also served as a means of getting a larger project from the Managing Committee of Lake Balaton. *For the sake of the quick and appropriate preparation of designs, the commission often went to those architects at the design offices who patronized the settlement where the building was to be built. This solution also had the advantage of substantially cutting the duration of the design process, due to the architects' former knowledge of site and theme.*⁸

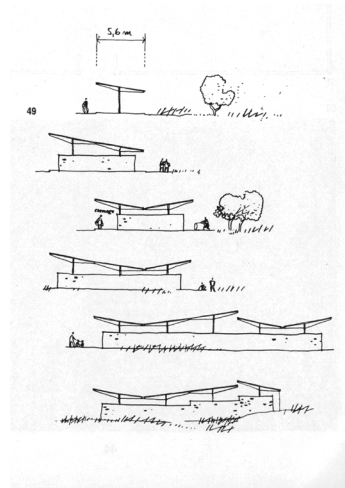
The Managing Committee of Lake Balaton received only a three-year budget – until the end of the current Five-Year Plan – that is until 1959. As a result, quick and visible results were required. This had an impact not only on the intensive

⁸ *ibid.*, p.145.



The structural system under construction. *CIAM'59 in Otterlo. Arbeitsgruppe für die Gestaltung soziologischer und visueller Zusammenhänge*. Dokumente der Modernen Architektur. Karl Krämer Verlag, Stuttgart 1961

work on planning and design work but also on the building constructions which had been chosen. On his poster in Otterlo Charles Polónyi presented a series of small buildings, illustrated with examples at two resorts that had already been built. The buildings were simple shelters, with a construction system which could be adapted to many different uses, such as buffet, restaurant, dressing room, store, camping central building etc. The supporting structure consisted of reinforced concrete pillars and beams, which were prefabricated in a workshop during the winter and then erected on the building plot. The basic elements of the structure were one type of simple pillar and one type of beam, which brought about a sense of balance and which could be duplicated in various ways. For purlin, reinforced concrete or iron was used, and the roof covering was corrugated asbestos-cement. The outer walls were made of local ashlars, and for the partitions brick or wooden panels were used. The majority of the buildings were left open under the roof to allow for free movement of air, resulting from



Variations of using standard structural elements. *CIAM'59 in Otterlo. Arbeitsgruppe für die Gestaltung soziologischer und visueller Zusammenhänge*. Dokumente der Modernen Architektur, Karl Krämer Verlag, Stuttgart 1961

the different temperatures between the sunny and shady sides of the building. The productivity of the system can be represented by the fact that Polónyi reported on 28 such buildings, all of which had been completed by 1959.⁹

The buildings around Lake Balaton were designed for seasonal use only – three months of the summer. The summer break for Hungarian schools lasted for about ten weeks of that period. The use of prefabricated elements was typical of all the buildings, because it made it possible to do the majority of the work during the winter, while the rest of the work could be done in spring, before the beginning of the season. The building system worked out by Polónyi was

⁹ Ch Polonyi, 'Seasonal Buildings: Lake Balaton', in *CIAM'59 in Otterlo: Arbeitsgruppe für die Gestaltung soziologischer und visueller Zusammenhänge*, Dokumente der Modernen Architektur, Karl Krämer Verlag, Stuttgart, 1961, p. 45.

quite special. Even though his standardized, prefabricated elements were made of reinforced concrete (a cheaper material than steel), they were light and easily erected on the building plot – something that was done with the help of a truck-crane and did not require trained specialists. As a system, they offered many variations for different functional purposes. They were a cheap and practical solution, which could be adapted to meet special demands.

The system's process of construction and use of reinforced concrete followed the rules of modern industrialized building production, but the on-site completion of these seasonal buildings was more traditional. The outer walls were made of natural stone, and the partitions made of either brick or timber-panels: all well-known traditional materials. This use of materials was a feature not only Polónyi's buildings, but it characterized most of the other buildings built at this time around the lake – motels, restaurant, buffets, shops etc. The architects preferred reinforced concrete, but also made use of traditional materials, ashlar in particular, sometimes for load bearing walls, sometimes only for the cladding of their buildings. This emphasis on place-bound building can be explained in two ways. From the fifties on, the building industry in Hungary had a continuous lack of construction workers and the vast majority of these worked on the big state investments. Consequently the architects working on the buildings around the Lake Balaton could rely only on local bricklayers (specialists in traditional building techniques) and on manual labourers. Yet this mixture of modern and traditional building technology and materials was not outside the intentions of the architects.

It had already been stated in the first proposal made by an architect for the Association of Hungarian Architects on the Balaton development that in addition to the calm water and the natural surroundings, the vernacular architecture and the medieval monuments also belonged to the attractions of the lake, as they

were part of the same cultural landscape.¹⁰ The Regional Development Plan included a survey of the monuments, and made a proposal to rank them in terms of their value and level of protection required. As well as the usual historic monuments, the list included all types of vernacular architecture – from peasant houses and wine presses to the granaries to be found in the settlements around the lake. All the same, these investigations of landscape and monuments served only for as a means of defining the areas which were to become building sites. It was not an official or formal requirement that the new buildings should be in tune with their natural or architectural environment. This existed as an intention – mainly hidden – on the part of the architects.

The expression “hidden intention” should be explained. In Hungary the first part of the fifties was represented by the so-called ‘social-realism’ in art and architecture, a politically ordered style that followed the Stalinist architecture of the Soviet Union. As a kind of traditionalism – in the name of getting closer to popular taste and defining a national form – architects incorporated traditional architectural features in their buildings, which resembled mostly the neo-classical architecture of the 19th century, chosen by cultural politicians as the real national architecture for Hungary. By the middle of the decade the pressure to build in a historical style had ceased, but the political expectations to create an architecture which is “socialist in content and national in form” were still valid. Marxist architectural theorists, however, could not give clear guidelines

10 I Kisléghy Nagy, ‘A Balaton-táj fejlesztése építési szempontból: Tárgyalási alapul szolgáló javaslat a MÉSZ részére’, [On the development of the Balaton region from architectural point of view: Discussion material for the Association of Hungarian Architects] *Magyar Építőművészet*, vol. VI, no. 1-2, 1957, pp. 51-52.

as to what the appropriate national form of architecture should look like.¹¹ Practicing architects celebrated the return of modern architecture, but most of them also kept the sensibility of former social-realism. However when reading the contemporary reviews of newly erected buildings in the country – written always by the architects themselves – we find only practical data: functional demands, construction methods, materials used, and colours. Forms and architectural concepts were never mentioned – nor were they in the case of the Balaton buildings, though the authors may have referred to the landscape. One of the architects for example explained the longitudinal form of his restaurant as follows: *The calmness of the lake façade was motivated by the intention to emphasise the longitudinal dike, and to be in tune with the natural background.*¹² However more than two decades later, the same architects referred back to this time when *it was in the air to create a special Hungarian architecture.*¹³ The architect of the above mentioned restaurant also evoked his intentions differently. *I felt that the simple forms and proportions created by light and shadow are those elements which make peasant architecture so attractive and worth pursuing. So I used these ancient and cheap means, which were already available at that time and now I know it for sure that it is not possible to do a bad job with these means, which resist the passage of time.*¹⁴

11 The first reaction on the change in political expectations was launched only in 1956 for the wider profession. The author explained that industrialized building production should be harmonized with tradition, landscape and built environment, and national form should be born from all these components, but he escaped to give any practical examples. J Bonta, 'A nemzeti forma problémája az építészetben', [Problem of national form in architecture] *Magyar Építőművészet*, vol. VI, no. 4, 1956, pp. 125-127, and no. 5, 1956, pp.162-164. The problem of national architecture emerged as a theoretical issue only at the beginning of the sixties, between 1960-1960. It ran on the pages of the same architectural magazine (the only architectural forum at that time), but it focused more on the relation between modern architecture and tradition. The opinions were different, but if the contributors accepted the importance of tradition at all, they interpreted it as vernacular architecture.

12 F Callmeyer, 'Tátika étterem, Badacsony', [Restaurant Tátika in Badacsony] *Magyar Építőművészet*, vol. XI, no. 6, 1962, pp. 9-11.

13 L Zalaváry, 'Jászberényi fürdőépület', [Bath Building in Jászberény] *Magyar Építőművészet*, vol. XXXVII, no. 3, 1988, p. 46.

14 F Callmeyer, 'Badacsony, Tátika 1988', *Magyar Építőművészet*, vol. XXXVII, no. 3, 1988, p. 30.

Charles Polónyi presented his seasonal building system and some other projects in Hungarian architectural and building magazines too, but like his colleagues he limited himself to functional and practical data. However in his Otterlo presentation in 1959, not only did he describe the buildings, but he expounded his architectural intentions as well. His idea of reflecting the built and natural environment and his practical reasons for choosing prefabricated constructional elements were both stressed. *In some places in this region there is still a living peasant architecture which we have found instructive to us in our work. I think it is not necessary to say that we want to work in harmony with this local spirit.*¹⁵ In his speech Polónyi also named some of the elements, such as the natural stone walls or the partitions made of fishing nets, which referred directly to the traditional way of life on the lake shore. *In some instances we have used differently coloured fishing nets as visual partitions. The composition and the execution is always very simple and clear; applying commonly used materials in the spirit of the native architecture.*¹⁶ In order to emphasize the place-bound intentions of the system, he listed one more example in his reference to the nuclear form of the construction. *A single pillar and beam compose a balance; the result is similar to the draw-wells used by our peasants.*¹⁷ Well, draw wells were truly characteristic elements, mainly still in use at that time all over the Great Hungarian Plain – but never in Transdanubia or around Lake Balaton.

There was one more aspect of design over and above the pragmatism of prefabrication and the sense of place that was introduced by Polónyi at the Otterlo presentation – the social responsibility of the architect. He drafted the role of the architect as follows: *The success of his work depends equally: 1. on setting the task according to the real needs and the real possibilities, 2. on the whole process*

15 Ch. Polonyi, p. 43.

16 *ibid.*, p. 45.

17 *ibid.*, p. 44.



Dressing accommodation. *CIAM'59 in Otterlo. Arbeitsgruppe für die Gestaltung soziologischer und visueller Zusammenhänge*. Dokumente der Modernen Architektur. Karl Krämer Verlag, Stuttgart 1961

*of planning, 3. on the execution of the work, 4. on the final use of the building.*¹⁸ He went on to include the client as well as an important participant of the design process. *The role of the client is as important as that of the designer. Close co-operation through organized team-work is necessary for the fulfilment of the real needs of the community. To take part in the whole process and to influence the client are the duties of the architect.*¹⁹ Although these last sentences referred more to the leading role of the architect than to the equality of architect and client, they were in total accord – together with the other intentions of the seasonal buildings project presented – with the initiatives of the Otterlo meeting: *how the architect and urbanist might rationalize and harmonize the connections between people and*

¹⁸ *ibid.*, p. 42.

¹⁹ *ibid.*



Restaurant pavilion interior. Magyar *Építőipar* 1959. 9

*their surroundings.*²⁰

The publication that summarized the results of the Otterlo meeting came out in 1961 and contained all the projects and texts presented or delivered by the participants. Another report – one that concerned selected projects – was presented in the regular issue of *Architectural Design* in May 1960 under the guest editorship of Peter and Alison Smithson. The couple, who belonged to the core of TEAM 10, introduced the selection as *a special number devoted to the work and theories of the architects who have taken over the leadership in architectural thinking from the defunct CIAM*.²¹ They started the compilation by quoting the 1959 Otterlo statement signed by J. B. Bakema, who distinguished the projects

²⁰ O Newman, p. 7.

²¹ 'Contents. CIAM TEAM 10', *Architectural Design*, vol. XXX, May 1960, p. A/3.

presented as “neutral” or “aggressive”. This second group was also divided into two: (a) *A small part showing architecture using modern and traditional means of expression*, (b) *a big part giving attempts to touch individual and social qualities from which a new architectural language could be developed*.²² It is not surprising that the issue presented only the works that were labelled as “aggressive”, among which were Polónyi’s seasonal buildings.

Looking back after 50 years, I would not evaluate Polónyi’s project as “aggressive”, but it is certain that it represented an internationally progressive trend at that time. The architectural approach and realization which he later labelled as the “soft touch of nature”²³ created harmony between modern technology and human needs, while at the same time escaping from the trap of nostalgia. And what is more, Polónyi’s architectural approach was not an exception. Many other buildings of that period, which were built around Lake Balaton, shared and represented the same values and quality. Hungarian architecture – which after the Second World War had been left in the shadows, together with the other Eastern-European countries – could reveal something timely, worthy of attention, even if only relevant to small scale projects.

Unfortunately the efforts of the Managing Committee of Lake Balaton to create a harmonious environment and public resort life at the lake were abandoned after only a short period of time. Although the regional plan of the lake was awarded a mention by the UIA’s Sir Patrick Abercrombie Prize in 1965, nearly all recommended restrictive regulations by that time were being ignored. The slow

22 ‘Otterlo 1959 statement’, *Architectural Design*, vol XXX, May 1960, p. 175, and ‘Concluding statement’, in: *CIAM’59 in Otterlo*, p. 10.

23 “The ‘soft touch of nature’, the modest scale of buildings, and mainly the use of local building materials were regarded as ‘safety standards’ to avoid any visual conflict with the scale and the character of the landscape.” ChK Polónyi, *An architect-planner on the peripheries*, Foundation for Political Culture, Budapest, 1992, p. 28.

consolidation of state bureaucracy after the 1956 uprising had been completed by the turn of the decade and the long-term principles of the professionally grounded regional plan were effaced. The demand for recreational facilities increased, and more and more plots were distributed around the lake where private summer cottages could be built in order to make people feel good under the rule of so-called “goulash-communism”. In addition, the political powers of that time realized that tourism was an excellent source of hard currency, so they launched a hotel program incorporating tall buildings that was aimed at visitors from abroad. This concentrated building activity was also in tune with the progressive image of industrial development and the building industry lobby.²⁴ As a consequence not only of this about-turn in the development aims of Lake Balaton but also of the passage of time, none of the seasonal buildings can be found nowadays in their original state. The few buildings from this “pioneer” period of the lake which still stand have either been rebuilt or left empty and derelict. Charles Polónyi left his post as vice-engineer at the end of 1959, when his three-year-long long agreement expired.²⁵

In the late fifties Hungarian architects produced a few buildings which were in tune with contemporary trends and which are still worthy of attention in their approach to finding a balance between place and production. However, even this transitional success was the result of several coinciding factors. It required:

24 The strengthening demand for industrialization appeared already in 1960. “The main goal of the development is to fulfil on civilized level the increasing demands of the large number of working people. Naturally we have to do it step-by-step, in tune with our possibilities. For this aim the amount of investment is used concentrated. Although the work done through the last three years founded the future, so it generally did not present spectacular investments, but there are some places where the realization of the above mentioned goals has already emerged, expressing the new content of resorts also in shape. During the new Five-Year Plan a new beach development is to start, which makes already possible to create a continuous town-like district of large hotels.” I Bérczes, T Farkas, I Kisléghy Nagy & K Polónyi, ‘Beszámoló a Balatonkörnyék fejlesztéséről’, [Report on the development of the Lake Balaton Region] *Magyar Építőművészet*, vol. IX, no. 6, 1960, p. 15.

25 About his future activity see his autobiography: ChK Polónyi, *An architect-planner on the peripheries*.

- a political situation which let the architects think in general terms based on professional considerations.
- an economic situation which did not unleash the architects' imagination but forced them to think pragmatically, in the reality of low budgets and lack of time.
- the young creative architects themselves, who were involved in the projects and who were well-trained and sensitive both to technology and human demands.

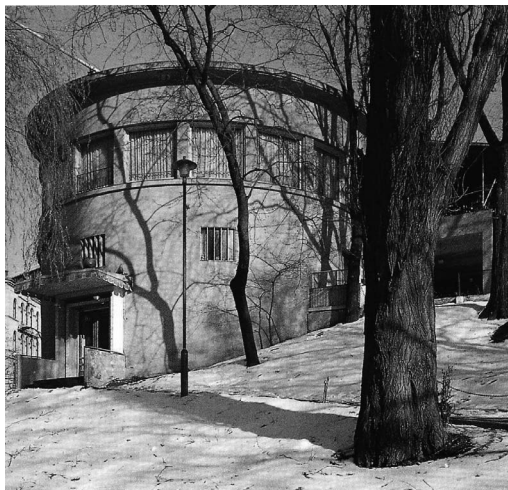
The beginning of the sixties was a kind of inflection period in Hungarian architecture. On the one hand, the architects had already left behind the compulsory traditionalism of socialist realism but were not yet totally enchanted by the possibilities inherent in modern building technologies. On the other hand, the political powers of that time and the building industry lobby were not yet strong enough to dictate terms and conditions. All this explains that, even if we would like it to be so, the case of the seasonal buildings around Lake Balaton cannot be used as a recipe for the future. But the buildings themselves – including not only Polónyi's designs – with their shape and solutions became referential for Hungarian architects in the nineties, during their intense search for identity.

ARQUITECTURA NÓRDICA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX: LA BÚSQUEDA DE UNA IDENTIDAD MODERNA

IVÁN RINCÓN BORREGO

Hay breves periodos en la historia de la arquitectura que dan testimonio y explican por sí solos el tiempo que les precede y sucede. La corta existencia del grupo PAGON, *Progresive Architect's Group of Oslo - Norway*, de apenas seis años de 1950 a 1956, es uno de ellos pues hace coincidir los caminos de varios autores cuya obra es clave para comprender la evolución de la arquitectura moderna nórdica durante la segunda mitad del siglo XX: Christian Norberg Schulz, Arne Korsmo, Jørn Utzon y Sverre Fehn, entre otros.

La historia de PAGON se origina en las décadas que precedieron a la Segunda Guerra Mundial. El Movimiento Moderno había calado con enorme intensidad en Noruega terminando con las disputas entre filorománticos y filoclasicistas que inauguraron los comienzos de siglo en Escandinavia. El advenimiento de la modernidad tuvo efectos conciliadores y fue asumido como un novedoso vínculo común sobre el que cimentar un futuro acorde a los tiempos. La adopción del nuevo lenguaje fue abanderada por Lars Backer, pionero nórdico estudioso de la vanguardia holandesa y autor del primer edificio moderno de Escandinavia, el restaurante Skansen realizado en Oslo en 1925. Backer animaba a unirse a



Lars Backer, Restaurante Skansen, Oslo, 1925

la nueva arquitectura escribiendo en la revista especializada *Byggekunst*¹, y su ejemplo fue seguido por arquitectos clasicistas de la etapa anterior y jóvenes recién titulados en el Instituto Politécnico de Trondheim.

Rápidamente se puso de manifiesto el exitoso periplo que el Movimiento Moderno iniciaba por el país escandinavo. Surgieron edificios públicos sobresalientes como el Odd Fellow², 1934, de Blakstad y Munthe-Kaas, primer ejemplo de oficinas modernas de Oslo; la sede en Bergen de Stund & Co. Ltd.,

1 Backer escribe: *Crearemos una arquitectura que refleje la era en la que vivimos, que se adapte a los materiales con los que construimos. Acabaremos con la falsedad y el amaneramiento externo; la forma vendrá determinada por la función. La fachada se corresponderá con la planta.* Censura la “confusión” reinante en la arquitectura noruega desarrollada hasta la fecha, así como sus influencias externas, especialmente la de Ragnar Östberg, de quien dice que *carece del espíritu de los tiempos y de cualquier tipo de verdad.* Lars Backer citado por Christian NORBERG SCHULZ; *Modern Norwegian Architecture.* University Press, Oslo 1986, p. 47.

2 Ver Helge ABRAHAMSEN; *Building in Norway. An Architectural Outline.* Royal Norwegian Ministry of Foreign Affairs, Oslo 1959.

1936-38, de Per Grieg, unos grandes almacenes de aspecto racionalista que alternan ventanas rasgadas y una rotunda volumetría blanca suspendida sobre una delgada marquesina de acceso; y la Oficina Central de Trabajadores, 1940, de Ove Bang, ejemplo que Norberg Schulz considera *uno de los trabajos más eminentes de los años 30, incluso en el contexto internacional*³.

Igualmente destacaron viviendas unifamiliares como la villa Damman, 1930-32, y la villa Stenersen, 1937-39, ambas de Arne Korsmo, así como la villa Dietlev Simonsen, 1937, llevada a cabo por Ove Bang. En ellas se combinan hábilmente las formas puras, la transparencia, la racionalidad de la estructura vista y los materiales locales, afianzando el lenguaje moderno como algo inherente a toda una generación de arquitectos nórdicos que empezaba a disfrutar de su independencia cultural⁴.

La Asociación Nacional de Arquitectos de Noruega respaldaba esta sólida base de trabajos entablando vínculos con el extranjero, incluso invitando a Le Corbusier a una de sus reuniones en 1933. La participación en congresos internacionales donde podían afirmarse como nación de arquitectos de vanguardia interesados por los retos del mundo moderno también era una de sus actividades. Ese fue el caso de la ponencia titulada *Casas para un hábitat mínimo* que Munthe-Kaas, delegado de los CIAM en aquel momento, y Frithjof Reppen exponen en Frankfurt en 1929. Así, el funcionalismo había conseguido acabar con los anacronismos estilísticos aproximándose, por primera vez en la historia nacional noruega, a la noción de *identidad* genuina, cimentada sobre la certeza de saberse constructores de su tiempo.

El éxito colectivo de la nueva arquitectura fue tal que, siguiendo el ejemplo

3 La imagen de este edificio de pórticos unidos al ritmo regular de ventanas que dibujan bandas horizontales de oficinas contrasta con la expresividad de la marquesina de acceso y nos recuerda a la Villa Stein de 1927, adaptada a una escala urbana. Christian NORBERG SCHULZ y Gennaro POSTIGLIONE; *Sverre Fehn: Works, Projects, Writings, 1949-1996*. The Monacelli Press, Milan 1997, p. 37.

4 Noruega se independizó en 1905. Hasta esa fecha sus arquitectos se formaron en escuelas de Dinamarca, Suecia y Alemania. De hecho, el Instituto Politécnico de Trondheim, la que vendría a ser la primera escuela de arquitectura del país, se funda en 1910.

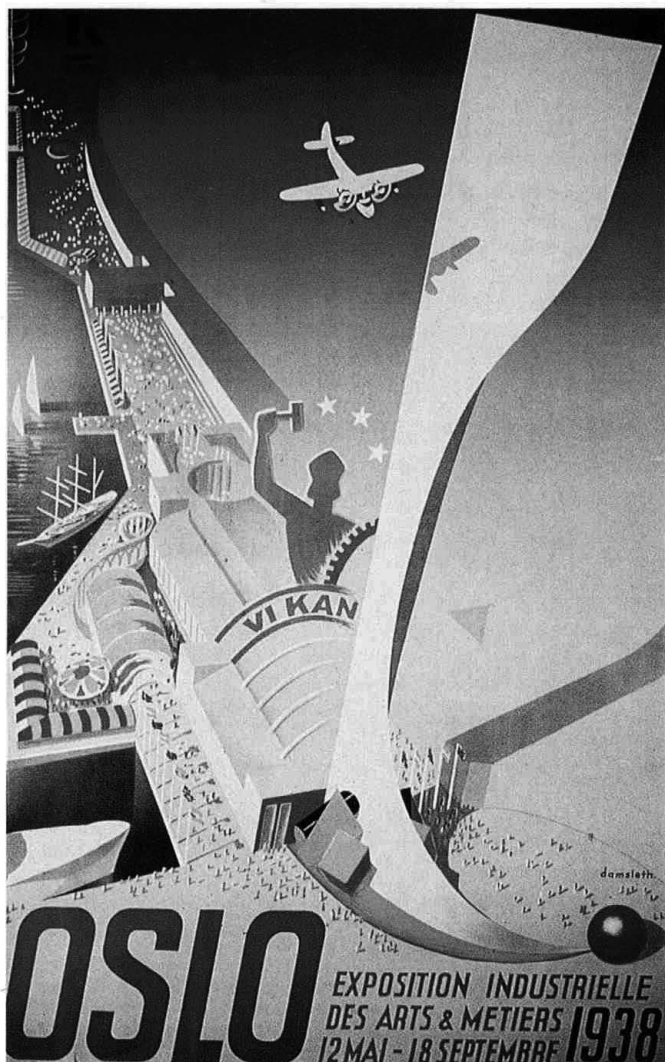
de la renombrada Exposición de Estocolmo de 1930 diseñada por Gunnar Asplund, ocho años después organizaron su propia muestra en Oslo bajo el título *Vi Kan*⁵, es decir, *Podemos*; lema que responde a la creencia positiva en la capacidad creadora de los arquitectos y artistas escandinavos, así como su fe en el progreso implícito en el empleo de la arquitectura moderna. El diseño de la muestra, a cargo de Arne Korsmo, Knut Knutsen y Andreas Nygård⁶, presentaba el marco de la vida moderna como un sistema completo integrado por edificios y productos de diseño novedoso distribuidos junto a la fortaleza de Akershus, a lo largo de un recorrido fascinante a orillas del fiordo. El símbolo elegido por Korsmo para presidir la exposición fue *una hoja que corta el caos*⁷, escultura que hacía las veces de acceso en forma de gran quilla afilada abriéndose paso entre pilas de cubos y esferas, como si fuera un rompehielos, y metáfora del difícil camino seguido por la cultura arquitectónica noruega a través del caótico panorama de principios de siglo. *Vi Kan* representó el clímax de una década de entusiasmo; la celebración del consenso sobre el hecho de que la modernidad era un lenguaje acorde al momento, capaz de adaptarse a la naturaleza nórdica y de transmitir una imagen colectiva. *Vi Kan* fue la culminación de un periodo de regocijo por la identidad hallada.

Paradójicamente, el feliz acuerdo no duró mucho. Tras la desintegración de Europa en la Segunda Guerra Mundial, la arquitectura moderna no sólo no fue retomada en Noruega, sino que incluso fue repudiada por algunos de sus padres

5 *Vi Kan* también fueron las palabras con las que el rey Haakon VII inauguró el evento.

6 El equipo de tres arquitectos resultó vencedor del concurso convocado en 1934 por la Asociación de Arte e Industria de Oslo con motivo de su centenario. Obtuvieron el primer premio con una propuesta plagada de volúmenes cristalinos y estructuras metálicas que acogía la producción nacional en materia de arte y diseño. Según Korsmo: *El visitante caminaría a lo largo de una promenade, una strada de lo nórdico; durante horas experimentaría su país intensamente, paseando a través de su arte y su industria, alegremente arropado por el color de nuestra luz, por la refrescante sensación del verano y el mar.* Arne Korsmo citado por Christian NORBERG SCHULZ; *Arne Korsmo*. Universitetsforlaget, Oslo 1986, p. 64.

7 Arne Korsmo citado por Christian NORBERG SCHULZ; *Modern Norwegian Architecture*, op. cit., p. 71.



Arne Korsmo, Cartel de la Exposición *Vi Kan*, Oslo, 1938

fundadores como Blakstad y Munthe-Kaas⁸. Los motivos de esta renuncia fueron varios. Primero, el éxito de las voces críticas contra el Movimiento Moderno, especialmente el de la revista *Plan*⁹. Segundo, la falta de cohesión entre arquitectos tras la consecución de *Vi Kan*. Y finalmente, la propia invasión alemana de 1940 y la contienda que acabaron con la vida de brillantes arquitectos de vanguardia como Ove Bang ó Frithjof Reppen, *destruyendo la fe en lo nuevo, que fue sustituida por el renovado interés de las tradiciones locales*¹⁰, por citar las palabras de quien lo vivió como protagonista, Christian Norberg Schulz. Tras el drama, la fe en el progreso y la modernidad se encontraba completamente socavada, lo que supuso el renacimiento de nuevas aspiraciones de carácter patriótico que promovieron la recuperación de la arquitectura vernácula desde una óptica sentimentalista¹¹. Ante tal circunstancia PAGON se pone en marcha.

En 1950 Sigfried Giedion y Norberg Schulz visitan Oslo con la intención de revitalizar el contingente de los CIAM en el país escandinavo. El primer candidato al que se dirigen es al anterior delegado Herman Munthe-Kaas, pero al visitar su estudio comprueban que había adoptado una arquitectura de formas vernáculas y aspecto romántico, abandonado las posiciones modernas anteriormente conquistadas. Acto seguido Giedion le ofrece el puesto a Korsmo

8 Durante la ocupación del país se había instaurado una reacción frontal contra todo tipo de modernidad. En el otoño de 1940, la Asociación Nacional de Arquitectos Noruegos encarga la realización de un catálogo sobre casas típicas noruegas a Blakstad y Munthe-Kaas. Éstos, a pesar de su indiscutible aportación a la vanguardia, no incluyeron ni un sólo ejemplo de arquitectura moderna entre los cuarenta edificios del catálogo.

9 La revista *Plan* fue fundada por la *Asociación Nacional de Arquitectos Socialistas* en 1932. Se encontraba muy politizada y hacía una interpretación rígida y científica del funcionalismo, llegando ese mismo años a invitar a Hannes Meyer a Oslo. Sus críticas se centraron en arquitectos como Arne Korsmo y Ove Bang quienes proyectaban costosas villas en clave moderna para las clases más acomodadas. La revista practicaba una loable defensa de la arquitectura social, si bien lo hacía desde una posición más reaccionaria que radical.

10 Christian NORBERG SCHULZ; *Arne Korsmo*, op. cit., p. 66.

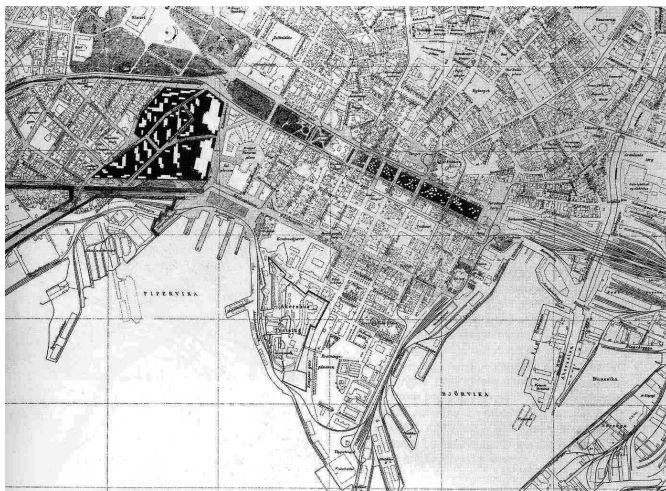
11 Lo cuenta Sverre Fehn, *nada más terminar la guerra, un sólido sentimiento nacionalista caracterizaba Noruega*. Entrevista concedida a Henrik STEEN MOLLER; "Sverre Fehn - An Interview with the Norwegian architect", *Living Architecture*, nº15, Copenhagen, 1997, p. 211.

que lo acepta con entusiasmo. Acabada de regresar de un viaje por Estados Unidos donde había contactado con Walter Gropius, Mies van der Rohe y Frank Lloyd Wright. El viaje y la oferta de los CIAM fueron para él una ventana abierta que le proyectó internacionalmente salvando la difícil situación que tenía en Oslo donde era tildado de arquitecto “poco convencional”¹².

La elección de Korsmo fue el primer paso para hacer de PAGON el brazo fuerte de los CIAM en Noruega. Comandado también por Norberg Schulz, su encargo era difundir la práctica de la arquitectura moderna aprovechando la reconstrucción de posguerra. Al grupo se unieron jóvenes arquitectos y estudiantes de la Escuela de Arte y Tecnología de Oslo, donde Korsmo daba clase, entre los que destacan Sverre Fehn, Geir Grung, Hakon Mjelva, Odd Østbye y Jørn Utzon, éste último invitado expresamente por Korsmo. Los integrantes formaban equipos de dos o tres arquitectos y llevaban a cabo publicaciones, viajes y una intensa actividad en el campo del diseño industrial. En los primeros años se presentaron a gran cantidad de concursos, especialmente conjuntos residenciales, ganando muchos de ellos con vanguardistas propuestas de gran calidad arquitectónica.

Korsmo y Utzon constituían un tándem con anterioridad a la formación del grupo. En 1947 habían participado en el concurso de la Estación Central de Oslo con una propuesta titulada *Kontrapunkt* en alusión al contrapunto entre los dos cuerpos fundamentales del conjunto de la estación, la torre de oficinas y la terminal, ambos proyectados mediante formas prismáticas abstractas que articulan el espacio urbano de una plaza de acceso. Ese mismo año también redactaron el *Plan Vestre Viska* para la capital noruega. El proyecto constaba de un enorme parque en medio de la ciudad en el que se ordenaba la edificación separando el viario rodado del peatonal. Los bloques dispuestos en una estructura de *clusters* se unían por caminos naturales buscando deliberadamente construir un entorno natural humanizado donde emplazar las viviendas. Utzon explica la

12 Christian NORBERG SCHULZ; *Arne Korsmo*, op. cit., p. 66.



Arne Korsmo y Jørn Utzon, Plan *Vestre Viska*, Oslo, 1947

audacia del proyecto recalcando la idea de hacer un sistema abierto más que una composición cerrada para que cada bloque fuese obra de un arquitecto diferente, anticipando planteamientos residenciales de la década de los 60¹³. Pese a todo, el jurado no consideró válidas ninguna de las propuestas referidas argumentando que se encontraban fuera de plazo.

Korsmo y Utzon formaron un núcleo sólido dentro de PAGON. Ambos se habían conocido en Suecia como exiliados de guerra trabajando en el estudio de Paul Hedquist. Juntos visitaron en Estocolmo el Pabellón de Tě Zui Ki Těi de los jardines del Museo Etnográfico y se reunieron en Ciudad de Méjico en

13 Utzon escribe: *Basamos nuestro proyecto de Vestre Viska en el principio de demolición de las viviendas insalubres y solucionamos el problema mediante edificios donde los materiales, los módulos y la interacción de colores permitiesen que distintos arquitectos agregasen nuevas unidades desarrolladas en bloques y, en caso de desearse, en altura.* Utzon citado en Jaime J. FERRER FORÉS; *Jørn Utzon. Obras y proyectos.* Gustavo Gili, Barcelona, 2006, pp. 60-71.

1949 para visitar las Ruinas Mayas de la Península del Yucatán. Su amistad se alimentaba del interés mutuo por el estudio de la arquitectura tradicional desde una perspectiva contemporánea, interés que Sverre Fehn no tardó en adoptar como propio uniéndose a ellos.

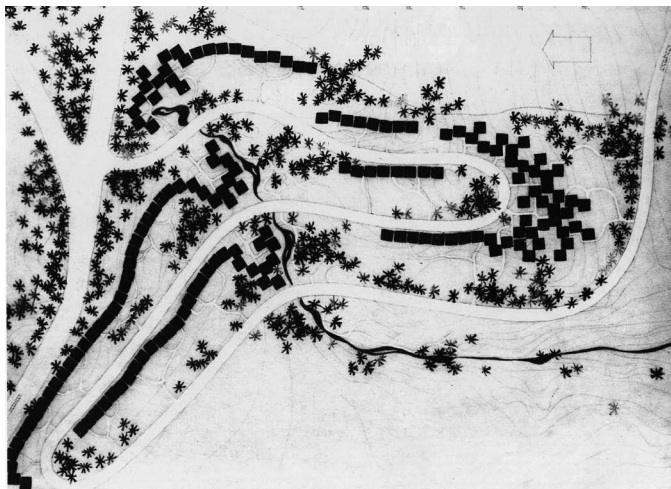
De ese modo, el sincretismo entre tradición constructiva y arquitectura moderna que caracteriza muchas obras de la tercera generación durante las décadas de los 50 y 60 constituye una actitud que se halla en los orígenes del grupo PAGON. Los viajes a las culturas primitivas nacen del deseo de escucha silenciosa de las ideas inspiradoras que aún subsisten en las arquitecturas y parajes visitados, ideas que estos arquitectos vertían cotidianamente en su actividad creadora.

Sverre Fehn sigue los pasos de Utzon y viaja a Marruecos en 1951 para estudiar las construcciones de adobe del norte de África en un periplo que influye enormemente en su obra posterior. Tiempo después, el propio Utzon escribe en 1962 “Plataformas y Mesetas: Ideas de un arquitecto danés” en la revista *Zodiac*, recopilando la experiencia de sus viajes a Méjico, China y Japón¹⁴ dando lugar a un texto fundamental para comprender la relación entre su obra y dichas tradiciones constructivas. Incluso en la tesis de Christian Norberg Schulz, *Intenciones en la arquitectura* publicada en 1963, se recalca la necesidad de una arquitectura moderna que integre los factores simbólicos y ambientales inherentes a la arquitectura vernácula. En cierto modo todo ello ya había sido adelantado por PAGON en 1952 al objetar que *hoy en día se piensa en un funcionalismo duro y frío, carente de humanidad y respeto por lo emocional*¹⁵.

El contacto regular de PAGON con los CIAM fue la base de su actividad y dio lugar a proyectos de gran interés. Ese fue el caso de la propuesta residencial para la reconstrucción de una zona semiurbana al Oeste de Oslo que Geir Grung,

14 Viajes llevados a cabo junto a integrantes de PAGON. Con Arne Korsmo visita Méjico en 1949 y con Geir Grung China en 1958.

15 PAGON; “CIAM”, *Byggekunst*, nº 6-7, Oslo 1952. En Michael ASGAARD ANDERSEN (ed.); *Nordic Architects Write. A Documentary Anthology*, New York, 2008, p. 240.



Geir Grung, Jørn Utzon y Sverre Fehn, Propuesta residencial CIAM, Aix-en-Provence, 1953

Jørn Utzon y Sverre Fehn presentan en el CIAM de Aix-en-Provence de 1953. El proyecto nacía de la idea de construir viviendas estándar para diversos tipos de familia que pudieran adaptarse fácilmente a la caprichosa topografía nórdica. La sensibilidad al implantar el edificio en el terreno, el carácter modular de los bloques semienterrados, la construcción prefabricada y el estudio de los núcleos de instalaciones entendidos como piezas autónomas fueron aspectos esenciales del diseño pero, sobre todo, temas incipientes para sus jóvenes autores que los desarrollarían con intensidad en obras de madurez como el conjunto de viviendas en Fredensborg, 1959-65, de Utzon ó la casa Schreiner, 1959-63, de Sverre Fehn. El proyecto de Aix-en-Provence prueba su intención de lograr una arquitectura moderna respetuosa con el contexto local y alejada de tópicos formales. Sin embargo, el proyecto carecía de apoyo en su país de origen. La voz de PAGON resultaba combativa e incómoda en el reaccionario panorama cultural noruego de posguerra. El grupo emplazaba a los arquitectos nórdicos a



Jørn Utzon, Conjunto residencial, Fredensborg, 1959-1965

ser críticos con las corrientes tradicionalistas de corte sentimental fortalecidas tras la contienda y a *encontrar el coraje necesario para forjar el futuro* ¹⁶.

Afirmaban que *el valor de la tradición no se puede negar, pero precisamente porque comprendemos y apreciamos cómo las formas del pasado emergieron a partir de sus propias circunstancias, no deseamos emularlas* ¹⁷, y denunciaban la falta de ética de algunos ejemplos mal llamados 'funcionalistas' de los que renegaban por vestirse superficialmente con formas racionales y fomentar *un estilo funcionalista, más que un verdadero funcionalismo* ¹⁸. De seguir así, a su juicio, el futuro que le esperaba a la arquitectura nórdica era el estancamiento y la parálisis intelectual. La duras críticas vertidas por PAGON unidas al carácter internacional del grupo

16 Véase PAGON; "CIAM", op. cit., p. 240.

17 PAGON; "CIAM", op. cit., p. 239.

18 PAGON; "CIAM", op. cit., p. 239.

no fueron entendidos como un valor positivo sino todo lo contrario, granjeándoles la marginación. La mayoría de sus propuestas no pasaron del papel y fueron víctimas de una férrea oposición ejercida desde el Departamento Municipal de Urbanismo de Oslo al frente del cual estaban los antiguos fundadores de *Plan*. Los encargos privados tampoco llegaron, posiblemente coartados por la mala reputación de algunos miembros, como era el caso de Korsmo, y por las dificultades económicas del país. En esas circunstancias, los fuertes lazos internacionales eran lo único que les mantenía a flote y, en consecuencia, el ocaso de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna deshizo el entramado de arquitectos que le daban vida.

PAGON cesó su actividad en 1956, no así sus integrantes. Si el éxito colectivo se vio frustrado en pocos años, durante ese breve e intenso espacio de tiempo representaron el fecundo sueño de devolver una identidad moderna a la arquitectura noruega. La huella que dejaron fue la de la experiencia y el aprendizaje de cada uno de sus integrantes. Norberg Schulz, Arne Korsmo, Jørn Utzon y Sverre Fehn siguieron comprometidos con la arquitectura moderna a lo largo de sus trayectorias respectivas, sin perder de vista los valores que impulsaron la fundación de PAGON, convirtiéndose en algunos de los autores nórdicos más relevantes de la segunda mitad del siglo XX.

AUTORES

ANA MAIO

Nasceu em 1976, Porto. Frequenta Programa de Doutoramento-Projectos Arquitectónicos na ETSAB, Universidade Politécnica da Catalunha, com Tese de Doutoramento sobre o tema: *João Andresen – Una Encuesta a La Tradicion*. Em 2001, foi Bolseira do programa Leonardo da Vinci. Em 1999 licenciou-se em Arquitectura pela faulf. Em 2003, participou no Seminário Documentos de Arquitectura Moderna en América Latina 1950-1965, no Institut Català de Cooperació Iberoamericana. Vogal do Conselho Directivo da Ordem dos Arquitectos Secção Regional Norte (oasrn) e co-responsável pelo Pelouro da Cultura. Em 2005 iniciou actividade como profissional liberal, após 5 anos de colaborações em diferentes gabinetes do Porto e de Barcelona.

ANTÓN CAPITEL

Es arquitecto y catedrático de proyectos de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid. Fue Inspector General de monumentos del Estado y director de la revista Arquitectura COAM, del Colegio de Arquitectos de Madrid. Es arquitecto en ejercicio, y ensayista y crítico con numerosos artículos y libros sobre arquitectura española e internacional.

CÉSAR MACHADO MOREIRA

Licenciado pela Universidade Lusíada do Porto em 1998, Master de “Crítica y Proyecto” pela ETSAB em 2000. Frequenta o 3º Ciclo de Estudos (Programa de Doutoramento em Arquitectura) na Faculdade de Arquitectura do Porto. É docente da Universidade Lusíada da cadeira de projecto II desde de 2001. Dirige o atelier EZZO desde de 2006.

FÁTIMA SALES

(Miranda do Douro, 1963), licenciada em História, variante em Arqueologia, e Doutorada em Arquitectura. É professora da ESAP - Escola Superior Artística do Porto e investigadora integrada do CEAA - Centro de Estudos Arnaldo Araújo, (uLD 4041 da FCT). Colabora desde 1997 com a ULVNE Bolseira da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia (1995 – 1999). Desenvolve uma linha de investigação sobre arquitectura moderna que inicia com a tese de doutoramento “Januário Godinho na arquitectura portuguesa ou a outra face da modernidade”, (ETSA, Valladolid, 2001) e continua nas publicações: “A modernidade: a arquitectura entre o tempo e o lugar” (Guia da Arquitectura Moderna – Porto, Edições ASA, 2001); “Januário Godinho: um património de arquitectura” (Dunas – Temas e Perspectivas N° 3, Câmara Municipal

de Ovar, Divisão da cultura, Biblioteca e Património Histórico, 2003); “Januário Godinho: arquitectura, natureza e cultura urbana. Aspectos a reavaliar”, (CESAP, Porto, 2005). Apresenta diversas comunicações sobre Januário Godinho salientando-se a que integrou o Prémio Municipal “Januário Godinho”, a Exposição “Arquitectura Moderna Portuguesa, um património a reavaliar e a conhecer, organizada pelo IPPAR – Instituto Português do Património Arquitectónico (Câmara Municipal de Ovar, 2002) e o Campo Internacional de Trabalho do Património – Estudo e Revitalização do Cais do Puxadouro (Org.: Câmara Municipal de Ovar e Instituto Piaget; Coord.: Fórum UNESCO – PORTUGAL (2002). Paralelamente desenvolve outras linhas de investigação: Arte e Paisagem; Cultura Visual e Arte Contemporânea. Orienta diversas Teses de Mestrado, desde 2007.

GRAÇA CORREIA RAGAZZI

Nasce no Porto em 1965 e licencia-se em Arquitectura pela FAUP em 1989. Colaborou com o arquitecto Eduardo Souto de Moura desde essa data até 1995. É Professora Auxiliar no Departamento de Arquitectura da Universidade Lusíada do Porto desde 1994. Foi bolsreira da FCT, tendo defendido na Universidade Politécnica da Catalunha - UPC, a Tese de Doutoramento: *Ruy Jervis d'Athouguia – A Modernidade em Aberto*, publicada em 2008. Desde 2000 realiza alguns projectos em sociedade com o arquitecto Eduardo Souto de Moura. Em 2005, cria com Roberto Ragazzi a *Correia/Ragazzi arquitectos*, onde desenvolvem projectos de natureza individual ou em parceria, designadamente a Casa do Gerês. A sua obra já foi premiada, exibida e publicada nacional e internacionalmente sendo conferencista convidada em inúmeras universidades.

IVÁN RINCÓN BORREGO

Arquitecto licenciado en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid en 2003, donde actualmente es profesor de Historia del Arte y la Arquitectura II desde 2004. Realiza los cursos de doctorado: *Modernidad y Contemporaneidad en la Arquitectura* entre 2003 y 2005. Colabora en publicaciones como *12 Edificios de Arquitectura Moderna en Valladolid*, 2006, y *Arte & Paisagem*, 2007. También desde 2005 ha impartido diversas

conferencias nacionales en la Universidad de Valladolid, e internacionales, en Covilha y Lisboa, en este último caso como ponente invitado en el *Evento Colóquio Internacional Arte e Paisagem* celebrado en 2006. Desde 2007 interviene en los ciclos; *FOTOGRAMA 007: ARQUITECTURA Y CINE. Interiores urbanos y domésticos y FOTOGRAMA 008: ARQUITECTURA Y CINE. Espacios urbanos*, organizados en la Universidad de Valladolid. En 2008 y 2009 colabora en la redacción y catalogación de edificios de Valladolid para DOCOMOMO.

JORGE CUNHA PIMENTEL

(Lisboa, 1958), licenciado em Artes Plásticas - Pintura pela Faculdade de Belas Artes Da Universidade do Porto. Doutorando no Departamento de Teoria de la Arquitectura y Projectos Arquitectónicos da Escuela Técnica Superior de Arquitectura da Universidad de Valladolid. Investigador do Centro de Estudos Arnaldo Araújo (uID 4041 da FCT). Desenvolve a tese de doutoramento sobre a *Obra Pública de Rogério de Azevedo. Os anos do SPN/SNI e da DGMN*.

MARIANN SIMON

Dr. habil. is an architect and is associate professor at the Faculty of Architecture at the Budapest University of Technology and Economics. She had spent eight years in architectural practice before she engaged in research work on contemporary architecture and theory. She teaches courses on gradual and post-gradual level, and holds visiting lectures at Hungarian and foreign universities. She has lead seven larger research projects financed by home and foreign research funds, organized three scientific conferences and she was the co-organizer of two international symposiums. At present she does research work on architectural regionalism and on recent tendencies in architectural theory. She has published about 100 studies and articles, her book on gender problems in architecture *The Other: Talks with Women Architects* came out in 2003.

MIGUEL MOREIRA PINTO

Licenciado em Arquitectura pela Escola Superior Artística do Porto. Doutorando no Departamento

de Teoria de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos da Escuela Técnica Superior de Arquitectura da Universidad de Valladolid. Investigador do Centro de Estudos Arnaldo Araújo (uID 4041 da FCT). Desenvolve a tese de doutoramento sobre a obra do arquitecto João Henrique de Mello Breyner Andresen (1920/1967).

NUNO PORTAS

Arquitecto. Professor Emérito da Universidade do Porto. Coordenador do Laboratório de Estudos do Território da Universidade do Porto.

RUI JORGE GARCIA RAMOS

(Alvarães, Viana do Castelo, 1961) licenciou-se em arquitectura pela Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (FAUP, 1986). Apresentou dissertação de doutoramento em Arquitectura (FAUP, 2005) sobre o tema da casa, arquitectura e projecto doméstico na primeira metade do século XX. Actualmente é professor auxiliar da FAUP no Mestrado Integrado e no Programa de Doutoramento em Arquitectura, onde lecciona Teoria do perfil Projecto do Espaço Habitacional e Formas de Habitar. Como professor do Seminário Cultura e Habitar (FAUP, 2005-2008) organiza três séries de Aulas Abertas com investigadores convidados da área dos *cultural studies*. Desenvolve trabalho sobre a área da casa, espaço e estilos de vida, cultura e habitar na passagem para o século XX português, sobre os quais tem diversos trabalhos publicados. É membro do Conselho de Administração da Fundação Arquitecto Marques da Silva e integra a Comissão Científica do Curso de Doutoramento da FAUP. Agraciado com o grau de Grande-Oficial da Ordem de Mérito pelo Presidente da República Dr. Jorge Sampaio (1998).

SÉRGIO DIAS DA SILVA

(Porto, 1982) licenciou-se em Arquitectura pela Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (FAUP, 2007) com a Prova Final "João Andresen: Uma Ideia de Arquitectura". Apresentou no I Encontro de Jovens Investigadores da Universidade do Porto (IJUP, 2008) o trabalho "João Andresen's Fifties Houses: Portuguese Domestic Architecture Up-to-Date",

de que resultou uma participação na revista Unidade 7 (2009). Participou na organização do acervo bibliográfico de Alfredo Viana de Lima (1913-1991) no Centro de Documentação em Arquitectura e Urbanismo da FAUP. Colaborou entre 2006 e 2008 com Germano Silva e Paulo Providência e colabora desde 2008 com Manuel Fernandes de Sá.

SÉRGIO FERNANDEZ

Nasce, no Porto, em 1937. Curso de Arquitectura, na Escola Superior de Belas Artes do Porto. Professor Associado da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto e no Departamento de Arquitectura da Universidade do Minho. Membro do Conselho Directivo da FAUP entre 1988 e 1994. Membro do Conselho Científico da FAUP de 1987 a 2007. Professor Jubilado da FAUP, a partir de 2007. Orienta Seminários na Holanda, de 1977 a 1983 e na União Soviética, em 1988. Ministra aulas no Departamento de Arquitectura da Faculdade de Engenharia da Universidade de Angola, em 1981. Ministra Cursos sobre Arquitectura Contemporânea Portuguesa no Brasil, em 1993 e 1994 e no Panamá em 2005. Participa em Seminários em Portugal, Espanha, Finlândia, Itália e Holanda. São-lhe conferidos, em 2009, os Prémios Diogo de Castilho e AICA 2008. Tem artigos e obras publicados em Portugal e publicações estrangeiras, tais como: *Architectures à Porto*, *Tendenze dell'Architettura Contemporanea*, *Casabella*, *Lotus International*, *Wonen Tabk*, *Electa*. Orienta Teses de Doutoramento no Porto, Madrid e Barcelona

ABSTRACTS

Fátima Sales JANUÁRIO GODINHO AND THE PARADIGMS OF MODERNITY. A CRITICAL PERSPECTIVE

Januário Godinho is a pivotal figure of the transition occurred in Portuguese architecture in the 1950's, in the way the tradition of the early 20th century masters evolved towards an architecture characterized by the works of architects who grounded their activity on the actual site they designed for. His ability to combine the advances of modernity and the experience of tradition, his respect for nature and landscape, and the relevance he afforded the public space, turn him into a historical reference capable of anticipating in Portugal the issues later raised by contemporary architecture. The late 1950's saw the first international concerns that would bring about a revision of the Modern Movement. While distancing himself from Le Corbusier, whom he saw as too idealistic, Godinho showed a fondness for the work of F. L. Wright, the only master he bowed to. He had a deep knowledge of Dutch architecture and the Swedish-Finnish "empiricism", as well as of German expressionism and A. Perret's classicism, all of which inform much of his work. He otherwise looked for inspiration outside the Euro-centric sphere. His

architecture thus reveals cross-cultural approaches not only in terms of visual form, but also in its experimental and structural dimensions. One of these sources, Portuguese popular architecture, is in itself a syntheses of several cultural inputs, partly Islamic, partly African and Mediterranean.

Sérgio Fernandez JANUÁRIO GODINHO – A CONTROVERSIAL PROFESSIONAL

Januário Godinho's affirmation as an exceptional professional began at a time when the political regime was renouncing the signs of attachment to contemporaneity that it had previously used to validate itself through architectural representation. As a fundamental instance of Godinho's qualified intervention, Casa Afonso Barbosa (1940) displayed early signs of the erudite modern production that followed the publication of *Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa* (Portuguese Popular Architecture Survey). Godinho's work on hydro-electric power stations offers a similar case in point, while the market at Ovar (1948) points towards the models resulting from the Modern Movement. After his relevant experience with the UEP building (Oporto, 1953), Godinho's practice would clearly convey the values of monumentality

and grandiloquence that the doomed Salazar regime was trying to uphold.

César Machado Moreira
CÁVADO HYDROELECTRIC POWER
PLANT 1945 TO 1968. ELECTRIFYING THE
LANDSCAPE

During the first half of the 20th century, Portugal's industrial development in the area of energy production resulted in the construction of several hydro-electrical power stations.

Salazar's regime left a lasting mark in the country's economic standing by fostering its development and modernization.

Between 1945 and 1968, Januário Godinho carried out several major projects linked to the harnessing of hydraulic energy. As happened with towns built around Europe, these projects generated models for industrial colonies based on the 19th century mining towns, creating urban microcosms within a rural setting.

Due to their programme brief, this kind of model cities constitute one of the most experimental areas of Portuguese architecture and one where it manifests more clearly its modernist culture.

Nuno Portas
JANUÁRIO GODINHO'S "TWO HANDS". A
TESTIMONIAL

A brief personal testimonial on Januário Godinho's work and character.

Jorge Cunha Pimentel
A SCHOOL NAMED SALAZAR?

From the late 1920's and throughout the 1930's Rogério de Azevedo carried on two apparently conflicting careers simultaneously accepting private commissions (mostly in Oporto) and public works (in Northern and Central Portugal). Astride the generations of Marques da Silva, his teacher, and Januário Godinho, a trainee at the time taking part in various projects at Rogério de Azevedo's offices, his work developed through various programmes in which the sense for the site is never irrelevant and the architectonic object is never indisputably autonomous; it is a process

of free interpretation reconciling modernity and tradition, linked together around the site and its history, and refusing to accept a nationalistic manner.

Miguel Moreira Pinto
JOÃO ANDRESEN, TIME AND PROJECT

Exploring different formal orthodoxies, at times contradictory, others reaching an unlikely consensus; the work of João Andresen (1920-1967) sums up in exemplary fashion the perplexities and evolution of Portuguese architecture during the 1950's and 1960's

Working from what he came to call a Portuguese time, this paper aims to unfold this structuring notion (time) in order to illustrate his particular interests and indefinitions.

It will consider the influence of writings by S. Giedion, L. Mumford and Ortega y Gasset that J. Andresen quoted in his 1962 thesis *Para uma cidade mais humana* (For a more human city) with a view to determine the parallel co-existence, and indeterminate convergence, of different project times that give rise to a process of constant experimentation and interrogation, a work in progress cut short by his premature death.

Ana Maio
JOÃO ANDRESEN (1920 - 1967). A NEW
TAKE ON TRADITION

In 1962 João Andresen submitted, for his admission test as a lecturer at the School of Fine Arts, a dissertation entitled "For a more human city".

Phrases such as this were common currency at the time. Not only the city but architecture itself had to become "more human". In fact, architects discussing "the human dimension" or the need to "humanize" architecture were once again converging towards the discipline's genuine aspects, they were concerned with the concept of tradition. This process came about only after certain principles of modern architecture had become completely assimilated. João Andresen's work prompts us now to reflect on the role of tradition in Portuguese modern architecture.

Rui Jorge Garcia Ramos e Sérgio Dias da Silva
JOÃO ANDRESEN: THE POST-WAR HOUSE
AND THE ARCHITECTURAL DEBATE OF
THE 1950's

In the early 1950's João Andresen's (1920-1967) practice was ready to interpret the most recent North-American production, namely the binuclear house and its spatial organization. This exploration updated Andresen's work and led him to debate Modern architecture, challenging its orthodoxy with a different proposition which brought together an erudite architectural approach and local culture expressed in the pragmatism of popular building traditions. Andresen asserted this desire for openness by taking part – a first in the national scene – in the Canadian competition for the house of the future. His submission not only offers an encompassing view of his career, but also allows us to understand the architectural debate of the 1950's-1970's and trace the still unknown genealogy of our most recent architectural expertise.

Graça Correia Ragazzi
INTERPRETING AN OPEN-ENDED
MODERNITY

Athouguiá's work doesn't fit into current – and often too tight – interpretations of Portuguese modern architecture. More than any other architect, between 1947 and 1967 Athouguiá was involved in the design and construction of some of Portugal's most representative buildings.

His work reveals a time of crystallisation, in the 1950's, when modern architects understood that neoplastic construction brought together, in a single formal system, constructive criteria of both visual and physical nature, and that form resulted in a system of relations that only they (the subject) could establish.

Athouguiá's alienation from all subsequent 'isms' cannot be more elucidating of his work; what stands out is, in effect, his ability to extract himself from movements. And though he sometimes seemed to share some of their visual conventions, what matters is that he was able to infuse them with meaning.

The whole of his work also becomes a reference for another reason: while acknowledging his

genealogy, he never renounced his principles, criteria and solutions. It is precisely in the systematic bringing together of these values that his legacy became relevant and paved the way for the future of architecture.

The revision currently underway on architects of his generation is not only an act of historical justice, but also a much needed initiative, as they link us to a genuine modernity, that is, to a way of understanding architectural projects which constituted a revolution with regard to classicist academicism, and one that has yet to be overcome.

Antón Capitel
LATE HISTORICISM AND THE RECOVERY
OF MODERNITY IN 1940's AND 1950's
SPAIN

Notes on Spanish architecture. The 1940's or the practice of late monumentalism in state commissions, with moderate classicism among younger generations. The 1950's or the recovery of modern architecture: modern diversity and eclecticism in the post-war generation.

Mariann Simon
THE SOFT TOUCH OF TECHNOLOGY.
SEASONAL BUILDINGS AT LAKE
BALATON AT THE TURN OF THE 60S

In her 1934 book on modern architecture, Catherine Bauer defined it as being about "a new standard of human environment, and a new technique for achieving it." While the Modern Movement's social commitment and its connection to technological development was never questioned – as Colin St John Wilson showed – the leading role of technology was never accepted by all. However, cultural and human aspects such as identity, place or nature only came to the fore after World War II. In 1959 participants at the CIAM meeting in Otterlo agreed that architecture should be humanized, but were at odds on whether to use a new architectural language based on advanced technology or to combine modern and traditional means of expression for this aim.

The paper deals with one of the projects presented in Otterlo: seasonal buildings at Lake Balaton (Hungary), which were a perfect example of a

successful balance between the demands for a sense of place and the adaptation of prefabricated technology. It explores the aims and ideas behind the project, its professional and technical background, and the political and economic circumstances which – for a short period of time – made it possible to reach harmony between place and production within modern architecture.

Iván Rincón Borrego

**NORDIC ARCHITECTURE IN THE
SECOND HALF OF THE 20th CENTURY: IN
SEARCH OF A MODERN IDENTITY**

Exhibitions such as Stockholm 1930, or Oslo's 1938 Vi Kan, were consciously staged as the triumph of the Modern Movement in the Scandinavian countries. But the success of the new architectural language, at least in its most canonical and machinist expression, turned out to be a mere illusion which ultimately led Scandinavian architecture to search for its own identity after World War II. Thus, Nordic architects such as Alvar Aalto, Erik Gunnar Asplund, Jorn Utzon and Sverre Fehn turned their sights towards Antiquity and the primitive Mediterranean cultures, with a view to establish the basic principles of their own interpretation of the Modern Movement now freed from its International Style straps. From the 1950's onwards, their work together with other regionalisms scattered around Europe's periphery, spearheaded new forms of expression for the modern language, a universal essence ultimately shared by all of them.

Encontros do CEEA/3
3 - 4 Dezembro 2009 / Auditório da ESAP

JANUÁRIO GODINHO

LEITURAS DO MOVIMENTO MODERNO



Organização:



esap

Apóio:

FCT



FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
agência de ciência, tecnologia e inovação

 **esap**
escola superior
afiliada do poro

 **cesap**
cooperativa
de ensino superior
afiliada do poro

CEAA | Centro de Estudos Arnaldo Araújo, 2012